This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 925,743

Sammlung Göschen

Deutsche Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts

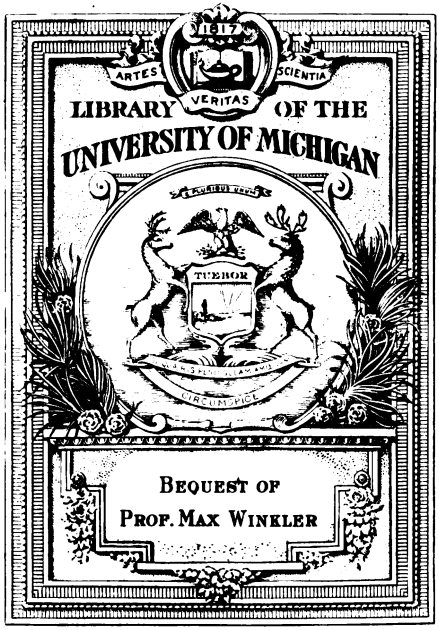
von

Carl Weitbrecht

I

Sammlung Göschen.

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen



830
W4

Sammlung Göschen

Deutsche Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

Carl Weitbrecht

Erster Teil

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1901

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Winkler Bequest
1-29-31
2 v.

Inhalt des ersten Teils.

	Seite
Erster Abschnitt: Der Anfang des Jahrhunderts	5
Eingang	5
Romantik	9
Heinrich v. Kleist und die Dichter der Befreiungskriege	21
Uhland und andere Schwaben	32
Wilh. Müller, Chamisso, Eichendorff	40
Rückert und Platen	45
Grillparzer	52
Zweiter Abschnitt: Zwischen den Revolutionen	56
Heine und seine Zeit	56
Lenau und Anastasius Grün	70
Das „Junge Deutschland"	77
Die politischen Lyriker	85
Karl Immermann	97
Eduard Mörike	104
Dritter Abschnitt: Die Rückkehr zur Form	113
Die „Reaktionszeit"	113
Neuromantik	115
Geibel und die Münchener	116
Verwandte Dichter	141

Erster Abschnitt.

Der Anfang des Jahrhunderts.

Als das Jahrhundert begann, gingen Form und Bestand der deutschen Nation, wie sie seit dem dreißigjährigen Kriege sich mühselig behauptet hatten, ihrer endgültigen Auflösung entgegen. Es ging vollends rasch; ehe das erste Jahrzehnt abgelaufen war, war's geschehen, hatten aber auch schon die Kräfte eingesetzt, welche an einer Erneuerung der Nation arbeiteten. Und die Erneuerung der Nation — das ist im Grunde die Geschichte der Nation im 19. Jahrhundert. Sie vollzog sich keineswegs glatt und geradlinig, sie führte durch Irrwege und Umwege, hatte Krankheiten durchzumachen und Thorheiten zu büßen, verzweifelte Kämpfe durchzufechten nach außen und innen, und nicht nur politische Kämpfe; die deutsche Volksseele war sich nicht immer bewußt, wornach sie rang, und war am Ende erstaunt, als sie sich am Ziele und sofort vor neue Aufgaben gestellt sah. Aber es geschah im Lauf des Jahrhunderts, was geschehen mußte, wenn die Nation nicht gestrichen werden sollte aus der Reihe der übrigen — es wurde die neue Form gefunden, in der die Nation, geschlossen und einig, wieder Bestand und Bedeutung gewinnen konnte, es wurde ein neuer Lebensinhalt errungen

aus dem eine Zukunft sich entwickeln läßt, und es hat sich bis zum Schlusse des Jahrhunderts endlich auch ein Nationalgefühl herausgebildet, wie es die letztvergangenen Jahrhunderte nicht hatten und nicht haben konnten. Das 19. Jahrhundert hat dem Deutschen seine nationale Zukunft erkämpft und gerettet — das ist sein wesentlicher Gehalt und Ertrag trotz all seiner Sünden und Thorheiten.

An diesem Gehalt und Ertrag wie an jenen Sünden und Thorheiten hatte die Litteratur des Jahrhunderts ihren wohlbemessenen Anteil. Nicht immer freilich war die Litteratur ein reiner Spiegel dessen, was im Leben der Nation trieb und rang: es gab Zeiten, in denen die Litteratur ins Litteratentum ausartete, das Leben zu machen oder darzustellen glaubte und doch nur vom Leben abirrte; nicht immer hielt die Entwickelung der Litteratur gleichen Schritt mit der Gesamtentwickelung der Nation: jene blieb zuweilen zurück oder eilte auch vor oder sie ging abseits und schuf abseits entweder einsame Kunstwerke oder grillenhafte Verzerrungen; und gerade in ihren bedeutsamsten Erscheinungen war sie niemals einfaches Produkt der jeweiligen Zeitrichtung, sondern Ausdruck eigenwüchsiger Persönlichkeiten — die Durchschnittslitteratur allerdings lief immer in den Geleisen des Tages oder Jahrzehntes und nannte das, dem Zeitgeist dienen, oder sie vergnügte sich auch damit, die Geleise einer näheren oder ferneren Vergangenheit weiter auszuleiern. Und die Litteratur hat nicht jederzeit auf das Leben gewirkt: dieses war zuweilen von zu gesunder Kraft, hatte zu viel glücklichen nationalen Eigensinn, als daß es sich ohne weiteres von den Launen der Litteratur hätte modeln lassen; ein andermal war es auch zu schwächlich oder stumpf, zu verstockt oder entartet,

als daß es hätte fassen können, was bedeutende litterarische Persönlichkeiten ihm boten. Die Beziehungen zwischen Litteratur und Leben in der Entwickelung einer Nation sind eben nicht immer unmittelbare oder wenigstens nicht immer deutlich erkennbar — das stand im 19. Jahrhundert nicht anders als sonst in der Litteraturgeschichte. Aber trotzdem zeigt die Entwickelung des abgelaufenen Jahrhunderts erkennbare Wechselbeziehungen zwischen Litteratur und Leben, trotzdem war die Litteratur im großen Ganzen der, wenn auch oft nur verhüllte Ausdruck für die nationale Entwickelung des Jahrhunderts, wirkte die Litteratur, wenn auch häufig nur mittelbar, auf das Leben der Nation zurück. Nur daß man unter dem Nationalen nicht bloß die politischen Bestrebungen und Ereignisse verstehe: auch die kulturellen und socialen Lebensvorgänge innerhalb der Nation, auch ihre rein geistigen Kämpfe, auch die Gestaltungen und Umgestaltungen ihrer ethischen Lebenshaltung und ihrer ganzen Weltanschauung kommen hier in Betracht. — Nicht alles jedoch, was überhaupt im Laufe des Jahrhunderts in der äußeren Form der Litteratur aufgetreten ist, gehört ohne weiteres der Nationallitteratur des Jahrhunderts an: ein gut Teil dessen, was der Vollständigkeit halber durch die Litteraturgeschichten geschleppt wird, ist überhaupt nie lebendig in der Nation geworden, ist immer nur Papier geblieben. Und nicht alles, was der Zeit nach erst im 19. Jahrhundert ans Licht getreten ist, gehört auch dem geistigen Charakter und Ursprung nach zu der Litteratur dieses Jahrhunderts: ein Stück 18. Jahrhundert schiebt sich über die Grenzen des *Kalenders noch* ins 19. herein. Zur eigentlichen Litteratur *des 19. gehört* doch nur das, was in näherer oder fernerer,

unmittelbarer oder mittelbarer Beziehung steht zu dem besonderen, eigentümlichen Lebensgehalt dieses Jahrhunderts, was ihm Ausdruck giebt oder ihn schaffen hilft. Das setzte allerdings schon im ersten Jahrzehnt ein, arbeitete sich aber erst vom zweiten Drittel des Jahrhunderts an energischer und deutlicher heraus.

In den Anfang des neuen Jahrhunderts spielte zunächst noch herein, was wir die klassische Litteratur des 18. zu nennen gewohnt sind: Goethe und Schiller lebten noch und eine Reihe ihrer Werke gehört dem neuen Jahrhundert an, nach der Zeit der Entstehung oder wenigstens der Veröffentlichung. Schiller freilich ist schon im Jahre 1805 geschieden, aber Goethe sah noch die ersten drei Jahrzehnte und wenigstens noch den Anfang der geistigen und politischen Bewegung, welche die Zeit zwischen den Revolutionen, die dreißiger und vierziger Jahre füllte. Aber daran kann trotzdem kein Zweifel sein, daß beide nicht nur ihre geistigen Wurzeln im 18. Jahrhundert hatten, sondern daß der Gesamtcharakter ihrer Persönlichkeiten und Werke sie in die Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts verweist, die in ihrer zweiten Hälfte zum überwiegenden Teil eben die Geschichte Goethes und Schillers ist. So hoch und weit beide geistig über ihre Zeit hinausgewachsen sind, so viel sie für das geistige Leben auch des 19. Jahrhunderts an Grundlagen und Vorbedingungen geschaffen haben, so unzweifelhaft sich ihre Wirkungen durch das ganze Jahrhundert erstreckt haben und noch auf kommende Jahrhunderte erstrecken werden: die Voraussetzungen, unter denen sie allein denkbar sind, sind doch *die des 18. und nicht des* 19. Jahrhunderts. Das gilt *auch von Goethe trotz jener* drei Jahrzehnte: das Leben,

das er im ersten Drittel des Jahrhunderts lebte und litterarisch zum Ausdruck brachte, hatte nur wenig mehr gemein mit dem, was die Nation in dieser Zeit lebte und kämpfte; so wie er sein persönliches Leben aus dem vergangenen Jahrhundert herübergebracht hatte, so lebte er es im neuen Jahrhundert zu Ende, trotz aller Wandlungen im einzelnen, ein Gegenstand der Verehrung für weite Kreise der Nation, aber in seinem jetzigen kosmopolitischen Universalismus ohne direkten bestimmenden Einfluß auf die neu ansetzende Entwickelung des nationalen Lebens und der von ihr bestimmten Litteratur, ohne viel Teilnahme sogar für dieses Leben und diese Litteratur — eine einsame vornehme Größe, ihrer Unsterblichkeit sicher, aber der Gegenwart mehr und mehr entfremdet. Nur der Wissenschaft der Zeit brachte er lebhafteres Interesse entgegen, und zu der Romantik hatte er noch lose und nicht durchweg freundliche Beziehungen; aber auch die Romantik stammte ihrem Wesen nach aus dem 18. Jahrhundert, trat schon als eine fertige Erscheinung ins 19. herüber, wenn sie sich auch erst in diesem zuerst weiter entfaltet, dann langsam zersetzt und endlich in den dem Jahrhundert eigentümlichen Geistesströmungen aufgelöst hat.

Die Romantik war in ihrem Ursprung eine negative, kritische Erscheinung; sowie sie zu positiven schöpferischen Leistungen vorschreiten wollte, erwies sie sich als haltlos und wirr, leer und ohnmächtig. Zunächst war sie der unvermeidliche Rückschlag gegen die Einseitigkeiten der Aufklärung und des Klassicismus im 18. Jahrhundert; die Phantasie empörte sich gegen die Herrschaft des rationalistischen Verstandes, ein in Herders Bahnen einschwenkender nationaler Instinkt lehnte sich auf gegen den

Winkelmann'schen Irrtum, den der von Italien heimgekehrte Goethe und theoretisch bis auf einen gewissen Grad auch Schiller teilte, daß in der Antike das absolute Ideal für Leben und Kunst aller Zeiten und Völker liege. Im Sinne Herders und des jungen Goethe suchte man die Augen zu öffnen für die wirklichen oder vermeintlichen Goldschätze, die auch im Leben und in den Litteraturen anderer Völker und Zeiten noch ungehoben lagen; bei Engländern, Spaniern und Italienern suchte man das, später auch im Orient und bis nach Indien, insbesondere aber in der eigenen deutschen Vergangenheit. So viel neue Einseitigkeit und Unklarheit in diesen Bestrebungen steckte, so willkürlich und unrichtig namentlich das Bild war, das man sich zuerst vom deutschen Mittelalter machte: in dieser Seite der Romantik liegt doch ein für allemal ihr Verdienst, ihre nationale Bedeutung, die gerade im 19. Jahrhundert erst recht zur Wirkung gekommen ist. Was nach dieser Seite unter den älteren Romantikern die Brüder Schlegel und Tieck, unter den jüngeren Brentano und Arnim, in ihrer Art auch Görres, Fouqué und andere tastend suchten, Wilhelm Schlegel und Tieck als Uebersetzer namentlich Shakespeares der deutschen Nation auch thatsächlich vermittelten, das haben später im 19. Jahrhundert die Brüder Grimm, Uhland, Simrock und ihre Nachfolger in besonnener wissenschaftlicher Forschung und teilweise volkstümlicher Darstellung zu einer wirkenden Kraft in der deutschen Nation gemacht: die Kenntnis und Wertschätzung unseres Eigenen, Heimischen in Sage, Dichtung und Lebensauffassung. Und so hat die Romantik *auch ihren thatsächlichen* Einfluß auf die nationale Erhebung *gleich im Anfange* des Jahrhunderts geübt, und

noch durch das ganze Jahrhundert herunter haben die von ihr ausgegangenen Anregungen an der Weckung des deutschen Nationalgefühls gearbeitet. — Aber die Romantik hatte auch noch eine andere Seite. Schon ihre Wiedererweckung des Mittelalters stellte nicht nur deutsche Art der Antike gegenüber, sondern sie nahm auch die romanisierenden Tendenzen des Mittelalters mit in den Kauf, ja eine Vorliebe für diese überwucherte zeitweilig und bei einzelnen Vertretern der Romantik bis zur völligen, auch äußerlichen Verleugnung deutschprotestantischen Geistes. Hatten Lessing, Goethe, Schiller, von ihren klassicistischen Neigungen abgesehen, hatte vollends Herder dem Geiste nach die abgerissenen Entwickelungsfäden des deutschen Reformationszeitalters wieder angeknüpft, so schraubten sich die Romantiker hinter jenes Zeitalter wieder zurück, und soweit sie das Mittelalter, im besonderen die Hohenstaufenzeit, nicht völlig mißverstanden, bevorzugten sie unter den dort im Kampf liegenden Tendenzen eben wieder die romanisierenden vor den deutschen. Auch ihre Vorliebe für die Spanier, die ihrer Liebe zu Shakespeare die Wage hielt, stimmte zu dieser Richtung des romantischen Geistes. Lag hierin ein scheinbarer Widerspruch mit dem nationalen Zug der Romantik, so erklärt er sich doch aus dem weiteren: der negative, revolutionäre Charakter, den die Romantik von Hause aus trug, artete rasch in jene bodenlose Willkür aus, die sich groß und genial dünkt, wenn sie ethisch und ästhetisch, in Gesellschaft und Staat, Religion und Sitte alles in Frage und auf den Kopf stellt. Der Mangel an festen Positionen, die Zuchtlosigkeit der *Geister und Gemüter*, die keinen Maßstab und kein Steuer *für den Willen* mehr kennt als das wechselnde subjektive

Belieben, schlug dann mit psychologischer Folgerichtigkeit in die Neigung um, sich an irgendwelche altheilig scheinende äußere Autorität zu klammern, wie sie etwa im mittelalterlichen Kirchentum zu finden war und allem romanischen Wesen entsprach, dagegen dem germanischen, dem deutschprotestantischen Geiste mit seinem von Gewissenszucht geregelten Selbstbestimmungstrotz schnurstracks zuwiderlief. Es ging der Romantik, wie es später dem „jungen Deutschland" und „der Moderne" am Schluß des Jahrhunderts gegangen ist: man wollte deutsch und frei sein, aber man verfiel der Romanisierung und der Autorität, weil man den Ernst und die Zucht der Genialitätssucht und dem Wahne geopfert hatte, mit bloßer Negation des Bestehenden ein absolut Neues schaffen zu können. Und so wurde es denn auch darnach mit der neuen Weltanschauung, welche die Romantiker zu gründen versuchten, für deren philosophische Ausstattung sie Anleihen bei Fichte und nachher bei Schelling machten: irgend etwas Positives und Festes gab es hier nicht, das geniale oder sich wenigstens für genial erklärende Ich mit aller individuellen Willkür wurde zum Mittelpunkt und Maßstab aller Dinge; das launische subjektive Belieben, das sich bald so, bald anders „stimmt", mit allem von vornherein fertig ist, sich niemals eigentlich mit einer Sache einläßt, aber über alles abspricht und aburteilt — diese sogenannte „Ironie" wurde das romantische Princip für Leben, Wissenschaft und Kunst. Das führte ethisch in eine bis zur nackten Frechheit gehende Auflösung aller festen Begriffe, ästhetisch in eine spielerische Gleichgültigkeit gegen *den Gehalt des Kunstwerks*, die dann auch in eine *Auflösung jeder Form* umschlug und einen kläglichen Rück-

schritt hinter die Formgediegenheit der Klassiker bedeutete. Das alles aber hing aufs engste damit zusammen, daß die Romantik keine eigentlich schöpferischen Geister aufzuweisen hatte, sondern nur Formtalente mit mehr oder weniger Aneignungsfähigkeit — daß dagegen das ewige Negieren und Kritisieren, das willkürliche, unhistorische Theoretisieren und bloß formale, des ethischen Nervs bare Aesthetisieren auch die Talente verdarb. Wiederum eine Erscheinung, die sich unter wenig anderen Formen im „jungen Deutschland" und in „der Moderne" wiederholt hat! Eine solche Geistesrichtung konnte, wenn sie die Einheit von Poesie und Leben anstrebte, sich nur beides verpfuschen; wenn sie die Vermittlung von Idealem und Realem, von Phantasie und Wirklichkeit suchte, brachte sie es nur zu einem äußerlichen Neben- und Durcheinander von Phantasterei und Wirklichkeitsdarstellung; und obwohl die Romantik dem Klassicismus gegenüber auf Volkstümlichkeit pochte, so ist sie doch dem deutschen Volke nicht näher gekommen, weder mit ihrer Weltanschauung noch mit ihrer Poesie, weil sie eben doch im letzten Grund ein Erzeugnis der Studierstube, der Reflexion und Theorie war, und weil an den Persönlichkeiten, welche die Richtung trugen, allzuviel Ueberkultur und Verbildung war, ästhetische Ueberfeinerung ohne ethischen Rückgrat, allzuviel individuelle Willkür, Laune, Grille, Schrulle, ja geradezu krankhafte Ueberreizung und ethische Verlotterung, die dann von selbst die geistige Freiheit verlor und mit Gewalt in die Knechtschaft stürzte. Sogar politisch bekam die Romantik, die doch von Haus aus einen nationalen *Trieb in sich gehabt* hatte, mit der Zeit einen Zug zur *Rückläufigkeit.* Poetisch aber hat sie so gut wie nichts

geschaffen, was irgendwie Dauer hätte gewinnen können, wenn es auch für den Augenblick sein Publikum fand — der Fluch der Kurzlebigkeit lag immer auf den poetischen Leistungen ähnlicher Geistesrichtungen, mochten sie auch, eben als allgemeine Geistesrichtungen, noch verhältnismäßig lange nachwirken, wie das die Romantik weit herunter durchs 19. Jahrhundert gethan hat. — Dabei ist immer noch ein gewisser Unterschied zwischen der noch ganz in den Lebensvoraussetzungen des 18. Jahrhunderts steckenden älteren Romantik der Schlegel, Tieck, Novalis — und der jüngeren Romantik, deren Träger, die Hoffmann, Zacharias Werner, Brentano, Arnim, Fouqué nicht nur zeitlich, sondern auch in manchen geistigen Zügen schon mehr Berührungspunkte mit dem Leben des 19. Jahrhunderts aufweisen. Einige andere Dichter aber, welche die gangbare Litteraturgeschichtschreibung gleichfalls unter dem Kapitel Romantik mitzuführen pflegt, unterscheiden sich in wesentlichen Charakterzügen so sehr von der Romantik, daß sie ihr nicht ohne weiteres zugerechnet werden dürfen — weder Heinrich von Kleist, noch Uhland und andere Schwaben, noch Chamisso und Eichendorff; Platen und Immermann gingen noch von der Romantik aus, wurden aber ihre bewußten Gegner, während Heine sie einerseits zur Verzerrung trieb, andererseits mit einem ganz anderen Geiste zersetzte.

Mit August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, den eigentlichen Typen der älteren Romantik, mit Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, dem schon 1801 verstorbenen gefühlstiefen aber kranken und gestaltungs*unfähigen Dichtertalent*, dem verworrenen unreifen *Denker und sophistischen* Aburteiler über den deutschen

Protestantismus, hat die Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts im einzelnen sich nicht zu befassen; auch nicht mit Ludwig Tieck, obwohl dieser bis 1853 lebte und formell als der Schöpfer der modernen Novelle gelten kann — er ist dem 19. Jahrhundert doch innerlich fremd geblieben, höchstens hat er in seiner späteren Zeit dem Geiste des „jungen Deutschlands" soweit Eingang verstattet, als dieser dem romantischen Geiste verwandt war. Unter den jüngeren Romantikern war es Clemens Brentano, der die beiden Seiten der Romantik in besonders typischer Weise vereinigte; obwohl durch Geburt dem Goetheschen Kreise angehörig und nicht ganz unberührt vom Goetheschen Geiste war der 1778 geborene Sohn der Maximiliane Laroche doch der ausgesprochene Romantiker im Guten wie im Schlimmen. Ein bewegliches poetisches Talent, aber ohne Selbstzucht und durchgreifende schöpferische Kraft; in seiner Jugend ein Liebhaber der deutschen Vergangenheit, mit Arnim der Sammler und Herausgeber deutscher Volkslieder in „Des Knaben Wunderhorn", beim Beginn der nationalen Erhebung patriotisch angeregt, aber mit der Zeit völlig abgewandt vom Leben der Nation, aus ethischer Haltlosigkeit in den väterlichen Katholicismus geflüchtet, ein Verehrer und Erklärer der Offenbarungen einer stigmatisierten Nonne; mit allem Streben nach Volkstümlichkeit niemals naiv, dafür allzuoft läppisch und kindisch, in allen Ausschreitungen der Phantasie und des Wahnglaubens unfähig, ein ironisches Kichern zu verhalten; bei allem Drange, das Leben zur Poesie zu gestalten, doch weder dem Leben noch der Kunst gewachsen: so hat *Brentano zwar* in den von der Romantik beeinflußten

Kreisen noch bis über die Mitte des Jahrhunderts Verehrer gefunden, sogar Bewunderer seines albernen Märchens von „Gockel, Hinkel und Gackeleia", aber schließlich ist von seinen sämtlichen Werken nichts lebendig geblieben als etwa die „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl", in der es ihm einmal gelungen ist, den Irrwischtanz seiner Phantasie einigermaßen auf gerade Wege zu zwingen. Ernsthafter und männlicher war der drei Jahre jüngere Achim von Arnim, Brentanos Schwager durch seine Schwester Bettina, die selbst durch ihr Buch „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" zu litterarischer Berühmtheit gekommen ist. Der nationale Zug der Romantik trat bei Arnim in gesunder Kraft in den Vordergrund, an ethischem Halt war er den meisten übrigen Romantikern weit überlegen, aber die romantische Schultheorie hat auch ihm seine Dichtung verwirrt, zur streng künstlerischen Zucht der Phantasie hat auch er es nicht gebracht, über große Anläufe ist er nicht hinaus zu künstlerischer Geschlossenheit gekommen. Am meisten ist das zu bedauern angesichts seines, übrigens auch äußerlich unvollendeten Romans „Die Kronenwächter", in welchem er dem deutschen Reformationszeitalter in gesund nationalem Sinn, mit Humor und Gemütsinnigkeit seinen poetischen Gehalt abzugewinnen suchte zur selben Zeit, da sein Schwager Brentano nach Rom hinüberschwenkte; dieser Roman zeigt auch mehr historischen Wirklichkeitssinn, als sonst bei den Romantikern zu finden ist, und erinnert dadurch mehr an Uhlands Auffassung der deutschen Vergangenheit. Auch an „Des *Knaben Wunderhorn*" gebührt Arnim mehr Verdienst als *Brentano. Eine gewisse* Charakterverwandtschaft mit

Arnim schien der 1777 geborene Brandenburger Friedrich de la Motte Fouqué aufzuweisen, und er war's, der den Blick vom deutschen Mittelalter noch weiter zurück wandte auf die ältesten Gestaltungen deutschen Lebens und deutscher Nationalsage; mit seinem dramatischen Hauptwerk „Der Held des Nordens" wurde er einer der Anfänger der modernen Nibelungendichtung. Leider war er so wenig Dramatiker als die übrigen Romantiker und stand zu sehr unter dem Banne romantischer Mißverständnisse, als daß er der Wucht der deutschen Heldenzeit hätte gerecht werden können; fast noch gröber hat er die Zeit des Rittertums mißverstanden und in Romanen phantastisch verzerrt oder glattlackiert. Der Dichter des „Zauberrings" war zu seiner Zeit der berühmteste und gelesenste unter den jüngeren Romantikern, ein litterarischer Mittelpunkt — heute ist er kaum minder vergessen als irgend einer der anderen, auch ihn hat nur ein einziges kleines Werk überlebt, das Märchen „Undine": es ist nicht bloß mit der überhitzten Phantasie geschrieben, sondern mit dem schlichten Gemüt, aus menschlich Erlebtem heraus, und seine Romantik ist zum überwiegenden Teil die Romantik, welche dem deutschen Geiste und seiner Poesie immer gemäß war, die Romantik der symbolischen Naturbeseelung. Noch breitere und auch der Zeit nach länger dauernde Erfolge, selbst über Deutschland hinaus hat der Romantiker erzielt, der die eigentümlich romantische Mischung von Phantasieausschweifung und Wirklichkeitsdarstellung aufs Aeußerste getrieben hat, Ernst Theodor Wilhelm („*Amadeus*") Hoffmann, der genialischverrückte und *allzuviel* vom Alkohol inspirierte Landsmann Kants, ein

Jahr älter als Fouqué. Seine „Phantasiestücke in Callots Manier", seine „Elixiere des Teufels", seine „Nachtstücke", und was dergleichen war, verdankten ihre Wirkung teils seiner formalen Gabe des Erzählens, teils besonders der unheimlichen Energie und Folgerichtigkeit, mit der Hoffmanns doch im Grunde kranke Phantasie den Leser in die Welt des Spukes und der traumhaften Narrheit einzuspinnen weiß, in der ihm die Wirklichkeit untergeht. Zu seinen genießbarsten Sachen gehört die Erzählung „Das Fräulein von Scudery", und in „Meister Martin, der Küfer, und seine Gesellen" hat er eines der wenigen Erzeugnisse romantischer Erzählungskunst geliefert, die dauernden Wert beanspruchen können. Sein Königsberger Landsmann Zacharias Werner war zwar dem Geburtsjahr, 1768, nach der älteste sämtlicher Romantiker, gehörte aber litterarisch mehr zur jüngeren als zur älteren Gruppe. Auch er war eine von Hause aus psychopathisch veranlagte Natur, die es nie zu innerem Halt brachte; die romantische Flucht aus der sittlichen und geistigen Zuchtlosigkeit in katholische Frömmigkeit hat er am gründlichsten vollzogen. Im übrigen hätte er von allen Romantikern am meisten dramatische Befähigung besessen, wenn er sie nur zusammenzuhalten gewußt hätte, statt sie immer wieder in phantastisch-opernhaftem Vielerlei, in Coulisseneffekten und lyrisch-musikalischen Wirkungen zerflattern zu lassen. Seine Templertragödie „Die Söhne des Thales", sein „Luther", sein „Attila" zeugen davon nicht minder als sein „24. Februar", durch den er der Anfänger der sogenannten Schicksalstragödie geworden ist. Seinen „Luther" hat er, nachdem er katholischer Priester geworden war, litterarisch widerrufen. In

Zacharias Werner ist ein an sich kräftiges Talent an der Krankhaftigkeit des Persönlichen und an romantischer Zuchtlosigkeit völlig entgleist. — Es ist betrüblich und belehrend zugleich, wie wenig die ganze Romantik an positiven Leistungen für die deutsche Poesie hinterlassen hat. Dennoch darf ihr Eines nicht vergessen werden, was sie von den späteren verwandten Richtungen des 19. Jahrhunderts unterscheidet: sie hatte noch Humor. Allerdings war es ein oft verzwickter und meist ironisch durchsäuerter Humor, er fackelte und flimmerte, ohne daß der reine Grund einer einheitlichen ernsten Weltanschauung herausgeschienen hätte; und er brachte es selten oder nie zu runden geschlossenen Leistungen, wurde leicht kindisch und albern. Trotzdem weist die romantische Litteratur im einzelnen manches Bruchstück ehrlichen Humors auf, das zur guten Stunde aus all den Widersprüchen des ganzen romantischen Wesens sich loslösen mußte. Und der Humorist, der in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts zu den am meisten gelesenen Schriftstellern zählte, Jean Paul, hat doch im Grund weit mehr Verwandtschaft mit der Romantik als mit den Klassikern, denen man ihn zeitweilig anreihen wollte. Seine Form- und Kompositionslosigkeit, die ihn einer späteren Zeit ebenso ungenießbar machte wie sein pedantischer Gelehrtenwitz, seine disciplinlose ästhetische Willkür stellen ihn dicht an die Seite der Romantiker. Dafür war allerdings mehr ethischer Ernst in seiner Persönlichkeit und Weltauffassung, als bei jenen, und die grenzenlose Empfindsamkeit, die ihm alle festen Gestaltungen wieder aufweichte, machte auch ihn zu einer Erscheinung des 18. Jahrhunderts, so weit sich auch die Jean-

Paulsche Sentimentalität als Nachfolgerin der Klopstockschen noch ins 19. Jahrhundert herein erstreckte. — Auf der Grenze des 18. und 19. Jahrhunderts steht auch die leidvoll ergreifende Dichtererscheinung des 1770 geborenen Schwaben Friedrich Hölderlin, der im selben Jahr, da das alte deutsche Reich zerbrach, in die lange Nacht seines Wahnsinns sank. Klassisches und Romantisches verband sich in seinem Geiste zu anziehender, aber ihn selbst nicht beglückender Mischung und nur verloren leuchtete zeitweilig bei ihm auf, was eine gesündere Natur hätte retten können: die thatbereite Spannung des Willens auf die Angelegenheiten der Nation. Seine Lyrik war zwar nie dazu angethan, Gemeingut des deutschen Volkes zu werden — das verhinderte schon seine Vorliebe für antike, undeutsche Formen — aber ihr reicher und tiefer Gehalt und der einschmeichelnde Wohllaut einer im besten Sinn klassisch gerundeten und reingeprägten Sprachform macht sie wenigstens für den ästhetisch Gebildeten zu einem dauernden Besitz; nur das eine „Schicksalslied" Hyperions wiegt Bände von lyrischen Gedichten auf. Das deutlichste Bild der ganzen glückverlassenen, unselig wolkennahen Persönlichkeit Hölderlins gewinnt man aber aus seinem Roman „Hyperion". In ihm giebt er seinen eigenen inneren Entwickelungsgang mit all seiner hohen Begeisterung und völligen Unfähigkeit für das Glück, mit all seiner im Grunde romantischen kritiklosen Sehnsucht nach einer versunkenen oder nie dagewesenen Welt der Schönheit und seinem vergeblichen Ringen, der eigenen Nation und *ihrer Gegenwart gerecht* zu werden. Es ist etwas Krankes *in seiner Sehnsucht nach* Hellas; bei allem seinen Ge-

fühl für Schönheit und Harmonie, bei allem Drängen nach der Einheit von Natur und Geist, die er als das eigentlich Griechische betrachtet, war er doch nicht im stande, diese Einheit gesund in sich selbst zu erringen und in seiner Nation etwas anderes zu sehen als ein Volk von hoffnungslosen Barbaren. Auch formell fehlte ihm zum Griechen, der er so gerne gewesen wäre, eben das Plastische; die Unfähigkeit, Handlungen und Gestaltungen zu schaffen, war bei ihm so stark wie bei den Romantikern. Aber sprachlich steht der „Hyperion" der Lyrik Hölderlins nicht nach: wir haben kaum einen andern Roman von gleicher Schönheit und poetischer Sättigung der Prosasprache, von gleicher Knappheit und Schlagkraft des Stiles.

Die Romantik und alle ihr im Wesen und Ursprung verwandten Erscheinungen bezeichneten den Uebergang aus dem 18. ins 19. Jahrhundert; die aus dem eigenen Lebensgehalt des 19. geborene Litteratur aber setzte bestimmt und nachdrücklich ein mit Heinrich von Kleist und den Dichtern der Befreiungskriege. Die Litteraturgeschichtschreibung hat sich zwar gewöhnt, wenigstens Kleist schlechtweg in dem Kapitel Romantik unterzubringen, und Berührungen mit der Romantik hatte ja auch er wie so ziemlich alle Zeitgenossen, Goethe nicht ausgenommen. Romantisch war an Kleist allerdings die Art, wie er sich durch das Ringen seines selbstherrlichen Genius sein Leben zerstören ließ, wie er immer tiefer in ein verachtendes Spiel mit den Werten des Lebens hineinkam und endlich unter dem Einfluß *eines romantisch* überspannten Frauenzimmers lachend *und spielend das* Leben wegwarf. Aber damit ist

so ziemlich alles erschöpft, was Kleist mit der Romantik wesentlich gemein hatte; und auch an dieser romantischen Lebenszerstörung selbst hatte einen nicht zu unterschätzenden Anteil sowohl die berechtigte Verbitterung des Dichters über die grobe Mißachtung, die seiner Poesie zu teil ward, als auch die grimmige Verzweiflung des Patrioten an der Zukunft des Vaterlandes. Was ihn aber gründlich von der Romantik schied, das war seine mächtige poetische und speciell dramatische Gestaltungskraft, die ihn über alle romantische Haltlosigkeit und Verschwommenheit hinaushob, sein tiefer künstlerischer und ethischer Wahrheitsernst, der ihm kein Spiel mit dem Gehalt oder der Form gestattete, vielmehr unerbittlich jene strenge Zucht übte, die der romantischen Art gebrach; auch verband sich bei ihm der scharfrealistische Sinn für das Thatsächliche mit dem freien Walten der schöpferischen Phantasie eben zu jener Einheit des echten poetischen Realismus, die von den Romantikern wohl unklar gewollt, aber nicht erreicht wurde. Gerade der poetische Realismus, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Romantik ausgespielt hatte, erst recht zu Kraft kam und seinen Namen erhielt, setzte schon am Anfang des Jahrhunderts mit Heinrich von Kleist ein, insbesondere im Drama, aber auch in der Erzählung; Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Gottfried Keller und andere lenkten in die Bahn, die schon Kleist betreten hatte. Und wenn Kleist im „Käthchen von Heilbronn" und im „Prinzen von Homburg" dem Schlafwandlerischen und traumhaft Hellseherischen poetische Geltung einräumte, so war das kein gedankenloses Zugeständnis an die romantische Mode, auch kein pathologischer Zug am Dichter

selbst, sondern es entsprang seinem heißen Bemühen, in die letzten und individuellsten Geheimnisse der Menschenseele hinunterzugraben, das Seelische auch da noch zu fassen, wo es aus den Tiefen des Unbewußten heraufquillt und vom physischen Leben des Menschen bedingt wird. Auch hierin zeigte sich schon bei Kleist ein Zug, der erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stärker hervorgetreten ist und sogar zu modernen Verzerrungen geführt hat. Auch nach einer anderen Seite noch geht Kleist über die Romantik hinaus und stellt sich an die Seite der Körner und Arndt: der nationale Zug, den ja auch die Romantik hatte, trat bei ihm nicht nur gelegentlich wie bei den Romantikern als eine treibende Kraft in die Dichtung ein, sondern er wurde sein beherrschendes Lebenspathos und persönlicher Gehalt seiner Dichtung, nicht nur wie bei Körner und Arndt in der Lyrik, sondern auch im Drama. Die dichterische Gesamterscheinung Kleists hing nicht gebunden in den von der Romantik beherrschten Anfängen des Jahrhunderts, sondern drängte und wies nach vorwärts in die dem Jahrhundert eigentümliche Entwickelung der Nation und ihrer Litteratur. — Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, 1777 in Frankfurt a. O. geboren, war der Neffe jenes Christian Ewald von Kleist, des Freundes von Lessing. Wie sein Oheim wurde er durch die Familientradition zuerst ins Heer geführt, machte den Feldzug von 1793 mit, nahm aber 1799 unbefriedigt den Abschied, und nun begann bei ihm ein oft selbstquälerisches Suchen nach dem eigentlichen Lebensberuf. In Wissenschaft, Staatsdienst, ländlicher Thätigkeit und Journalistik hat er sich versucht, in Berlin und Dresden, in

Paris und in der Schweiz; im Jahre 1807 wurde er von den Franzosen als Spion verhaftet und eine Zeit lang in einer französischen Festung gefangen gehalten; er kämpfte wiederholt mit der gemeinen Sorge ums Brot, sein innerer Hauptkampf aber war der um die Frage seines Dichterberufes, und dieser wurde ihm bis zum Verzweifeln erschwert durch den beharrlichen äußeren Mißerfolg seiner Dichtungen. Sein patriotisches Pathos steigerte sich mit der Zeit bis zum furchtbaren Haß und Grimm gegen Napoleon, und da er keinen anderen Ausweg zur Befreiung mehr zu sehen glaubte, trug er sich eine Zeit lang mit dem Gedanken, Napoleon zu ermorden. Endlich wund und matt gerieben, verlor er die Maßstäbe und den Halt des Willens und erschoß sich in dem verzweifelten Jahr 1811 am Wansee bei Berlin. — Von seiner Lyrik ist wenig übrig geblieben, er selbst hat vieles dem Feuer übergeben; was übrig ist, trägt vorzugsweise den Charakter patriotischer Dichtung und atmet ganz die verzweifelte Trauer über die Schmach des Vaterlandes und den wildleidenschaftlichen Haß gegen die Unterdrücker, darin Kleist sich verzehrte. Seine Erzählungen haben nicht alle den gleichen Wert: fast immer zwar erzählt er wirklich und wahrhaftig, ohne zu beschreiben und zu reflektieren; aber in dem, was ihm der Erzählung wert dünkt, hat er nicht immer das sichere Urteil, und wenn irgendwo, so machen sich hier einige romantische Unarten spürbar — sogar in seiner besten, in ihrer Art meister- und musterhaften Erzählung „Michael Kohlhaas". Im übrigen waltet gerade in dieser Erzählung so stark *wie in Kleists Dramen* jener unerschrockene und doch *maßvolle poetische* Realismus, der um die Mitte des

Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde. Welche Macht der poetischen Wahrheit der „Michael Kohlhaas" übt, ist auch daran zu ersehen, daß die Kleistsche Darstellung der Kohlhasfehde des 16. Jahrhunderts, trotz aller weitgehenden poetischen Freiheit, bis auf die neueste Zeit für historisch getreu und für die eigentliche Quelle des Stoffes genommen wurde, und daß die landläufige Kritik auch für dramatische Gestaltungen des Stoffes, die völlig unabhängig von Kleist sind, den Maßstab noch immer nur in der Kleistschen Erzählung zu holen weiß. — Das Schwergewicht der Poesie Kleists liegt aber in seinen Dramen, unter den deutschen Dramatikern zählt er unbedingt zu denen ersten Ranges. Seine angeborene dramatische Kraft zeigt sich dem schärferen Blick schon in dem ganz unreifen und maßlosen Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein", offenbart sich aber sofort mit aller Wucht des Persönlichen in der „Penthesilea": die erhabene Maßlosigkeit einer großen Seele, die sich nicht mit dem Geringen und Halben begnügt, sondern das Höchste, das Ganze will oder nichts, die aber, zur beherrschenden Lebensstimmung geworden, dem Leben gefährlich wird, eher den Gegenstand ihres heißen Begehrens und sich selbst zerstört als sich mit dem Gewöhnlichen begnügt, zuletzt aber zufrieden sein muß, wenn sie gefaßt untergehen kann — diese Leidenschaft war Kleists eigene Lebensleidenschaft und ihre Tragik hat er in seiner „Penthesilea" angeschaut und dramatisch gestaltet. Sowohl der Stil des sprachlichen Ausdrucks in seiner überwältigenden Verspracht als der Zug der dramatischen Handlung, die 24 Auftritte ohne jeden Akteinschnitt in mächtiger Steigerung durchstürmt, straffgespannt und doch wieder breit

entfaltet, energisch zusammengehalten und doch mit den nötigen Ruhepausen — das alles mußte den unwiderstehlichen Eindruck machen, daß hier eine ganz gewaltige, urwüchsige dramatische Kraft einherbrause, die auch vor dem an sich Grausigen nicht zurückzuscheuen braucht. Leider hat selbst Goethe diesen elementaren Ausbruch der eigensten und persönlichen Dichterkraft Kleists nicht zu würdigen gewußt, von der großen Masse der Zeitgenossen nicht zu reden. Nicht viel besser erging es dem einzigartigen Lustspiel Kleists, das er im Keim schon länger mit sich herumgetragen, aber ungefähr um dieselbe Zeit (1806) geschrieben hatte, da auch die „Penthesilea" entstand. „Der zerbrochene Krug" mit seinem saftigen, freien Humor, seiner derbgesunden sinnlichen Anschaulichkeit, seiner originellen festgefügten Komposition und sicheren Charakterentwickelung, seiner mustergültigen Erhöhung des ungeschminkt Wirklichen ins Poetische — steht einzig da selbst unter den wenigen Lustspielen, deren sich die deutsche Lustspiellitteratur getrösten muß, wenn man ihr ihre sonstige klägliche Armut vorwirft. Aber auch dieses Stück Kleists fiel zu seiner Zeit in Weimar durch und hat ungebührlich lange gebraucht, bis es seinen Ehrenplatz auf der deutschen Bühne errungen hat. Früher hat sich „Das Käthchen von Heilbronn" auf der Bühne festgesetzt, und doch läßt sich in diesem „großen historischen Ritterschauspiel", trotz aller Schönheiten im einzelnen, nur ein zeitweiliges Erlahmen der dramatischen Kraft Kleists erkennen; es ist im Grund doch nur die — trotz aller Einreden der Nüchternheit oder der *Frauenrechtlerei wahre* und traumhaft liebliche Gestalt *des Käthchens selbst, was* diesem Werke seine Wirkung

sicherte, sogar in der Holbergschen Verballhornung, in der es so lange über die Bühne gehen mußte. Mächtig aber hob sich die Kraft Kleists wieder, als die Flammen seines Genius „ins Vaterland schlugen" und auch die dramatische Form seinem Haß und seiner Liebe dienstbar machten, als er seine „Hermannsschlacht" schuf und seinen „Prinzen von Homburg". Was man an der „Hermannsschlacht" im einzelnen kritisch ausstellen mag: der Charakter Hermanns und seines Kampfes mit Rom entspricht dem historischen Thatbestand weit besser als das konventionelle schönselige Heldentum, mit dem andere ihn umkleidet haben, der poetische Realismus Kleists zeigt sich hier auch einem historischen Stoffe herrlich gewachsen, jenseits von aller falschen Romantik; und das rücksichtslose Pathos der nationalen Selbstbehauptung, der Haß gegen fremde Vergewaltigung und heimischen Mangel an Nationalgefühl und deutschem Bewußtsein spricht sich in diesem Drama so glühend und fortreißend aus wie in dem Gedichte Kleists „Germania an ihre Kinder", aus dem man das Motto für das Drama entnehmen könnte. Um seine Wirkung in der Zeit ist auch dieses Drama Kleists unter der napoleonischen Tyrannei gekommen, die ja auch den „Prinzen von Homburg" nicht auf die Bühne oder nur auch zum Drucke kommen ließ — so gemäßigt dieses letzte Dramas Kleists neben jenem erscheint. Auch künstlerisch und dramatisch erscheint der „Prinz von Homburg" maßvoller und gereifter als die „Hermannsschlacht", an die übrigens der Dichter offenbar die letzte Feile nicht gelegt hat. Die patriotische Leidenschaft, die in der „Hermannsschlacht" wie ein Wildbach, des Teutoburger

Waldes ungebändigt daherrast und wie Schlossenwetter auf die Gegner schlägt, sie atmet zwar auch noch aus dem „Prinzen von Homburg", aber gebändigt und gehalten durch die Zucht der Selbstverleugnung und Disciplin im Dienste des Vaterlandes. Es ist nicht mehr das jugendliche Halbbarbarentum der Cheruskerzeit, was rücksichtslos auf die überreife Kultur der Unterdrücker einstürmt, es ist vielmehr der männlich gefaßte Staatswille im Brandenburg des großen Kurfürsten, welcher um des Vaterlands willen den Einzelnen in feste Ordnung beugt, auch den Sieg über den Feind nicht mag als ein „Kind des Zufalls", vielmehr das Gesetz aufrecht halten will, die „Mutter der Krone, die ein Geschlecht von Siegen ihm erzeugt". Im „Prinzen von Homburg" lebte der Geist der Stein, Scharnhorst, Gneisenau, York, der Geist, der Deutschlands Rettung vorbereitete um dieselbe Zeit, da der dramatische Verkündiger dieses Geistes unter den erfolglosen Mühen das Steuer verlor und versank.

Als aber endlich „das Volk aufstand, der Sturm losbrach", da stand über dem Grabe Kleists eine Lyrik da, die zwar rein ästhetisch betrachtet nicht die größten lyrischen Werte des Jahrhunderts aufweist, aber wie die Poesie Kleists ohne romantisches Weichlichthun mit harter männlicher Faust und frischer Begeisterung die Gegenwart faßte und mit Schwerterklirren und Sturmglockenhall die nationale Zukunft Deutschlands und die nationale Poesie des 19. Jahrhunderts einläutete. War auch vielfach mehr guter Wille und patriotischer Sinn in dieser Lyrik als *bleibender poetischer* Wert, hatten auch die Stägemann, *Wetzel, Collin u. a.*, selbst Schenkendorff künstle-

risch nicht allzuviel zu bedeuten, saß auch Rückerts „geharnischten Sonetten" der Panzer schlecht: die jugendliche Heldenerscheinung des schwarzen Jägers Theodor Körner und die knorrige Hünengestalt Ernst Moritz Arndts stehen, unerschüttert vom Wechsel der Zeit, neben Heinrich von Kleist am Eingang zu der Poesie des 19. Jahrhunderts, und ihre Poesie „kleidet sie vollkommen", wie Goethe von Körners Kriegsliedern sagte. Als Sohn von Christian Gottfried Körner und Minna Stock ist der 1791 geborene Karl Theodor Körner in Schiller'scher Geistesluft großgewachsen, vielleicht allzusehr ohne Hemmungen für eine frühe Entfaltung seines Dichtertalents. Als der 22jährige Dramaturg des Wiener Burgtheaters im Jahr 1813 zu den Lützowern eilte, hatte er außer lyrischen Gedichten schon eine Reihe von Dramen aufzuweisen, die neben jugendlicher Unreife und ziemlich äußerlicher Anlehnung an den Ton Schillers einen früh ausgebildeten Sinn fürs Bühnenmäßige zeigen; am meisten verhießen die Lustspiele und eine dramatisierte Anekdote „Joseph Heydrich oder deutsche Treue". Die weitere Ausreifung und Vertiefung dieses Talentes hat die Kugel abgerissen, welche den Lützower Körner schon im Sommer 1813 bei Gadebusch traf, aber in seinen Kriegsliedern („Leyer und Schwert") lebt der Dichter fort. In ihnen stören keine Mängel des Einzelnen, weil sie der notwendige, individuell vollkommene Ausdruck des Tiefsten und Höchsten sind, was diese junge Dichterseele gelebt hat und was zugleich das Leben und Empfinden der Nation war. Neben dem Jüngling Körner steht Ernst Moritz Arndt, der 1769 *geborene* Bauernsohn von Rügen, als der reife Mann, *der schon viel* erlebt hat, nicht nur ein Dichter, sondern

zugleich ein politischer Agitator. Im Jahre 1813 hatte der Vierundvierzigjährige schon fast ganz Europa durchwandert, hatte als Professor in Greifswald durch seinen „Geist der Zeit" den Zorn Napoleons erregt, hatte in „Wanderungen und Wandlungen" mit dem Freiherrn von Stein gewirkt, gewühlt, gearbeitet für die Aufrüttlung der Deutschen. Und als es nun losging, schlug ein langgehegter Grimm und Manneszorn in Liedern heraus, die an Feuer und anstürmender Rhythmik nicht hinter denen Körners zurückblieben, aber einen härteren, stählernen Klang hatten; es war mehr Bewußtes und Gewolltes in ihnen, auch Derbes und Grobknochiges, Arndt scheute das gröbste Wort nicht, namentlich wenn er den Soldaten Spott- und Hohnrufe gegen den Feind in den Mund legte. Wenn er dabei nicht immer die Grenzen des feinsten Geschmackes einhielt und einer späteren friedlichen Zeit zuweilen „inhuman" schien, so ist nicht zu vergessen, daß, wo ein zertretenes Volk mit Anspannung der letzten Kraft den fremden Eroberer niederwirft, mit Humanität und fein ästhetischem Maß nicht viel gethan ist, daß ehrlicher Haß und mannhaftes Dreinschlagen weiter hilft. Als die Kriegsjahre mit ihrer Begeisterung vorbei waren, als die Zeiten der „heiligen Allianz", Metternichs und des bundestäglichen Jammers sich drückend auf Deutschland legten, da mußte Arndts männlich stolze Unabhängigkeit, sein Eintreten für Preßfreiheit und Verfassungen, sein Patenstehen bei der Burschenschaft ihn den herrschenden Gewalten verdächtig machen; im Jahr 1819 wurde er, inzwischen Professor in Bonn geworden, in kindisch-brutaler Weise *in Untersuchung genommen*, später abgesetzt und erst 1840 *durch Friedrich Wilhelm* IV. wieder eingesetzt. Er hat

schwer daran getragen, aber sich nicht beugen lassen, und einige seiner schönsten Gedichte entstammen jener Zeit. Im Jahr 1840, „als Thiers seine Welschen aufrührte" und Nicklas Becker in seinem wenig poetischen Rheinlied mit Alfred de Musset sich maß, fuhr auch der mehr als 70jährige Arndt mit einem Lied heraus, das ganz anderen dichterischen Metallklang hat, mit vollem Recht anno 1870 wieder hervorgezogen und da erst zur Wirklichkeit wurde. Im Jahr 1848 fehlte Arndt im Frankfurter Parlamente nicht, und als von 1859 an sich die europäische Lage immer verwirrter und bedrohlicher anließ, war der Neunzigjährige, dem „sein Alter wie greisender Wein blühte", mit Leib und Seele wieder dabei. Aber er starb 1860; er hat die ganze nationale Entwickelung des Jahrhunderts bis gegen die Entscheidungsjahre hin mitgemacht, und sein Lied war immer der Ausdruck seines und des nationalen Lebens. Von seiner Popularität zeugen auch die Kommersbücher und Kirchengesangbücher.

Bezeichnend für die Stellung, welche die Lyrik der Befreiungskriege in der Entwickelung der deutschen Poesie einnimmt, ist auch das, daß im Ausdruck nun der mythologische Apparat verschwand, mit dem die Klassiker sich beholfen hatten: die Anfänge neuen nationalen Lebens suchten auch eine neue und eigene Ausdrucksweise. Eine verwandte Erscheinung zeigte sich in der Dialektdichtung eines Johann Peter Hebel, dessen „Allemannische Gedichte" zuerst 1803 erschienen; mit ihrer Versenkung in das einfache thatsächliche Leben des Volkes, dessen Mundart sie redeten, paarte sich notwendig die anschauliche *wahre Darstellung* dieses heimatlichen Lebens, die auch im *Ausdruck* die gelehrte Vermittlung ausschließt. Auch in

volkstümlicher Prosaerzählung ist Hebel als „rheinischer Hausfreund" Anfänger und Muster geworden. Aehnliche Wege ging der etwa gleichalterige Züricher Martin Usteri, dessen Idyllengestalten wie den „Herrn Heiri" die Züricher heute noch sogar auf der Bühne zu sehen und als echt anzuerkennen vermögen.

Ludwig Uhland sodann, der 1787 geborene schwäbische Dichter, der mit der Zeit neben Schiller der populärste deutsche Dichter geworden ist, hatte wohl auch gewisse Berührungspunkte mit der Romantik, aber es ist grundfalsch, diesen bis ins Mark gesunden Schwaben, ästhetisch mit Goethe und Mörike verwandten Lyriker und straff auf die nationale Gegenwart und Zukunft gerichteten Politiker unter die Romantiker zu rubrizieren oder gar mit Heine zu behaupten, Uhland habe nur die Töne der romantischen Schule gelehrig nachgesprochen. Allerdings bewegte sich ein Teil der Jugendpoesie Uhlands auf dem Stoffgebiet und in den Ausdrucksformen der Romantiker, aber schon hier findet sich bei ihm viel mehr Klarheit und Gestaltungsfähigkeit als bei jenen; allerdings hat seine wissenschaftliche Forscherthätigkeit den von der Romantik erschlossenen Weg genommen, aber auf diesem Wege war gerade Uhland einer von den Ersten, welche das Verständnis für die deutsche Vergangenheit aus den romantischen Unklarheiten, Schiefheiten und Willkürlichkeiten herausgeführt haben zu wissenschaftlicher Gediegenheit und volkstümlicher Wirksamkeit. Und im übrigen stand seine ganze Persönlichkeit im vollen Gegensatz zu romantischem Wesen, ethisch und ästhetisch: männ*lich ernst und fest, jeglicher* Spielerei abhold im Leben *und in der Kunst, einfach* und sachlich und in sich ge-

schlossen, fern von den Eitelkeiten der „Ironie" aber mit gesundem Humor ausgerüstet, bei aller Milde und Weichheit doch nicht zerflossen im Gefühl und im Ausdruck des Gefühls, von schlichter Religiösität aber ein protestantisch freier Kopf, sittlich streng ohne Pedanterie und als Dichter wirklich schöpferisch aus sich heraus, fähig, das rein Erlebte oder Erschaute zu gestalten in festen klarumrissenen Formen und knapper, wohlabgewogener Sprache, so daß die Form zum notwendigen, schlichten Ausdruck der Sache wird; auch der Politik und dem nationalen Leben gegenüber nicht in Allgemeinheiten verschwommen, sondern auf bestimmte reale Ziele gespannt — dieser Uhland war doch im Grunde seines Wesens alles, nur kein Romantiker, und wenn er in der Jugend von den Einflüssen der herrschenden Romantik berührt war, so war gerade eine Persönlichkeit wie er förmlich geschaffen dazu, mitten in einer Welt romantischer Zerfahrenheit die festen Positionen erkennen zu lassen, von denen aus der deutsche Geist seinen naturgemäßen Entwickelungsgang durch das Jahrhundert, auch litterarisch und poetisch, nehmen konnte und mußte. Darum ist Uhland in seinem Volke lebendig geblieben über das Jahrhundert hinaus, in dessen Anfängen er stand, und der Totengräber der Romantik, Heinrich Heine, hat sich blamiert, indem er den „Romantiker" Uhland totsagte. — An der Lyrik der Befreiungskriege war Uhland nicht mit poetisch schwerwiegenden Leistungen beteiligt: er lebte in einem Rheinbundstaate und das Schwergewicht der deutschen Erhebung lag im Norden, in *Preußen*. So begreift sich's, daß Uhlands „*vaterländische Gedichte*" sich vorzugsweise um die württem-

bergischen Verfassungskämpfe drehten, in denen er männlich kämpfend, wenn auch teilweise irrend und eigensinnig dinstand; trotzdem sind manche Verse und Schlagworte aus diesen Kampfgedichten Gemeingut geworden. Aber auch diese heimischen Verfassungskämpfe waren ein Stück der nationalen Entwicklung der Jahrhunderts; und als die hohen patriotischen Wogen der Befreiungskriege verliefen, als die darauffolgenden Stockungen und Enttäuschungen auf deutschen Männergemütern lasteten, da war Uhland der Mann, seine zürnende und warnende Stimme zu erheben, den Geist Theodor Körners zu beschwören und später die scharfe Geißel der Satire über die deutschen Zustände unter dem seligen Bundestag zu schwingen. An den deutschen Kämpfen, Hoffnungen und Enttäuschungen der vierziger und fünfziger Jahre beteiligte er sich nur noch praktisch, nicht mehr poetisch; er war überhaupt ein zu ursprünglicher Lyriker, als daß er gewohnheitsmäßig fortgedichtet hätte in Jahren und unter Umständen, da keine zwingende Notwendigkeit des Inneren lyrischen Ausdruck forderte. Solange und soweit das aber der Fall war, war seine nichtpolitische Lyrik (einige jugendliche Sachen von romantischer Unreife abgerechnet) von einer Echtheit, einfach persönlichen Wahrheit und klaren Formgediegenheit, die diese Lyrik unmittelbar der Goetheschen anreiht. Wenn Heine behauptet und andere es ihm nachreden, Uhland habe „keine neue eigentümliche Sangesart aufgebracht," so wäre das wahr nur vom Standpunkte jener Lärmmacher in der Litteratur aus, die immer wieder den kindischen *Anspruch aufs* Niedagewesene in Stoffen und Formen *erheben und nicht* begreifen können, daß in der Poesie

alles kräftig Individuelle neu ist, um so neuer, je eigentümlicher und stärker die Persönlichkeit des Dichters ist und je mehr sie in Fühlung steht — nicht mit irgendwelcher Zeit- und Moderichtung, sondern mit dem stillinnerlichen, vorwärtstreibenden Leben der Nation. Das trifft auf Uhland zu, und seine Sangesart war neu und eigentümlich, weil er eine starke Persönlichkeit für sich war. Was ihn Goethe anreiht, ist nur die große Sachlichkeit und Wahrhaftigkeit, die schlichte Innigkeit und Formsicherheit, mit der er das Persönliche zum lyrischen Ausdruck bringt. Daß dieses Persönliche selbst ein ganz anderes war als das Goethes, ist ja klar: Uhland war die einfachere Natur, die weniger Gegensätze in sich zu vermitteln und zu verarbeiten hatte und auch von der Welt weniger in seine dichterischen Kreise zog; es war etwas Geradliniges in seinem Wesen, und damit hing es auch zusammen, daß ihm die kräftige dramatische Befähigung fehlte, daß auch in seinen Dramen die Wirkungen mehr lyrischer Art sind. Dagegen verband sich mit seiner lyrischen Kraft ein starker epischer Zug, der ihn zu einem der ersten Balladendichter machte; und auch hier entfaltete er die sicherste Gestaltungskraft und jene Tugend strenger Sachlichkeit, die mit den einfachsten und knappsten Mitteln die angemessenste Wirkung erzielt. Und so hat seine Dichtung auch die Volkstümlichkeit erreicht, die jedem im Volke etwas zu sagen hat, welcher Bildungsschichte er angehört.

Durch persönliche Freundschaft mit Uhland verbunden und durch gewisse gemeinsame Stammescharaktereigenschaften ihm verwandt waren einige andere Schwaben, die der litteraturgeschichtliche Schlendrian als „die schwäbische Schule" mit Uhland zusammenzufassen liebt, obwohl schon

Justinus Kerner das als Unsinn bezeichnet und mit dem vollsten Recht rundweg erklärt hat: „bei uns giebt's keine Schule!" Zum litterarischen Schulemachen ist in Wahrheit kein Boden weniger geeignet als der schwäbische, wo jeder und vollends jeder Dichter nur allzusehr und bis zum Eigensinn seinen eigenen Kopf hat. Und wenn Gustav Schwab, fünf Jahre jünger als Uhland, sich selbst dessen ältesten Schüler genannt hat, so war das lediglich seine Sache, und von Schwab kann man allerdings am ehesten sagen, daß er in Uhlands Fußstapfen gegangen sei, wenigstens insofern, als er die Welt der deutschen Sage sich mit vollem Bewußtsein zum Gegenstand einer nur allzu umfangreichen Balladendichtung erkoren hat. Leider fehlte ihm hiefür gerade das Maß von Anschauungs- und Verdichtungskraft, das Uhlands Balladen so klassisch macht, und seine besten poetischen Leistungen liegen eben da, wo er schlicht und einfach ein Erlebnis aus der Gegenwart wiedergiebt, wie im „Gewitter" oder „Der Reiter und der Bodensee"; auch sein „Bemooster Bursche zieh' ich aus" ist eben als ungesuchter Ausdruck des Erlebten lebendig geworden und geblieben. Im übrigen beruhte Gustav Schwabs Stellung in der deutschen Litteratur überhaupt weniger auf dem, was er als Dichter bedeutete, viel mehr darauf, daß er bis zu seinem 1850 erfolgten Tode durch seine im weiteren Sinne schriftstellerische Thätigkeit einen litterarischen Mittel- und Sammelpunkt bildete, neidlos jüngere Talente förderte, als Herausgeber, Sammler und Uebersetzer thätig war. Von ganz anderer Art war Justinus Kerner, ein Jahr älter als Uhland und wenige Wochen vor diesem 1862 verstorben. Der Weinsberger praktische Arzt und schalkhaft-ernsthafte Geisterseher ver-

fügte über weit mehr ursprüngliches Dichtertalent als Schwab, besaß aber nicht Uhlands plastische Gestaltungskraft und klare Sachlichkeit. Er war mehr als Uhland das, was man eine poetische Natur nennt, einer von denen, die immer poetisch angeregt sind, immer die Neigung zum Dichten haben, weil sie immer in Stimmungen leben und immer mit der Phantasie in ihrer Stimmungswelt geschäftig sind. So fehlte es ihm nicht an der ursprünglichen poetischen Ausrüstung, namentlich zum Lyriker, und wo es genügt, diese angeborenen Kräfte walten zu lassen, da hatte er echte Poesie zu bieten; wo es sich dagegen darum handelte, über die eigene Subjektivität hinauszukommen, sich selbst gegenständlich zu werden und persönliche Zustände in objektive Gestaltungen zu verwandeln, da versagte ihm zwar auch diese Kraft nicht ganz, aber sie war doch lange nicht in der Stärke vorhanden wie bei Uhland. Der Leidens- und Schmerzenszug, der durch Kerners ganze Lyrik geht, weist auf die mancherlei inneren Widersprüche seines Wesens zurück, auf eine bei Uhland nicht vorhandene Selbstentzweiung, die ihre Einheit poetisch wieder zu gewinnen sucht; das hätte Kerner mehr als Uhland zum Dramatischen befähigt, wenn seine Phantasie mehr Gestaltungskraft und, im ästhetischen Sinn, mehr strenge Selbstzucht besessen hätte. In diesen Beziehungen steht er unter Uhlands Freunden der Romantik am nächsten, ohne doch ihre ethische Haltlosigkeit zu teilen; immerhin weiß man bei ihm, auch wenn er den naturphilosophischen Mystiker herauskehrt, nie ganz sicher, wo der Ernst aufhört und der Schalk anfängt — etwas der romantischen Ironie *Verwandtes, wenn auch auf ernsterem persönlichen Grunde, ist auch bei ihm* zu verspüren, mehr aber noch von ehr-

lichem gesundem Humor. Eine Mischung von all dem weist namentlich sein 1811 erschienenes vergnügtes Büchlein auf: „Reiseschatten, von dem Schattenspieler Luchs". Unter seinen Liedern sind nicht wenige zu Volksliedern geworden. — Wiederum ganz verschiedenen, aller „Schule" widerstrebenden poetischen Charakter wiesen einige jüngere Schwaben auf, die im wesentlichen dem ersten Drittel des Jahrhunderts zugehörten und mit dem Uhland'schen Kreise in näherer oder fernerer Berührung standen. Gustav Pfizer, der 1802 geboren, 1890 gestorben ist und so die andern alle überlebt hat, war eine ernste, vornehme, mehr mit Schiller als mit der Romantik verwandte Dichternatur, die den giftigen Hohn Heines nur auch gar nicht verdiente; leider entsprach einem wirklich großen Wollen nicht ein ebenso großes Können — jene Schwabenart, die sich nicht auszuwickeln, ihren inneren Reichtum nicht an den Mann zu bringen weiß und so oft kleinlich erscheint, wo sie's gar nicht ist, läßt sich an Pfizer förmlich studieren. Ganz anders aus sich heraus kam sein Altersgenosse, der schon 1826 verstorbene Wilhelm Hauff. Er ist nicht zur vollen künstlerischen Reife gediehen und zeigt dennoch in aller Jugendlichkeit schon ungemein viel Reife; sein „reicher Frühling, dem kein Herbst gegeben", hat dem deutschen Volke dennoch poetische Werte hinterlassen, die es sich bis auf den heutigen Tag nicht hat nehmen lassen. Sein „Morgenrot" und „Steh' ich in finstrer Mitternacht" singt man immer weiter, an seinen Märchen und seinem „Lichtenstein" erfreut sich noch immer die Jugend, seine Novellen und seine „Phantasien im Bremer Ratskeller" können noch jetzt unter anderen Werken ihrer Gattung bestehen, seine „Memoiren des Satans" und sein gegen den

damaligen Modegötzen Clauren wirksam gerichteter „Mann im Mond" mit der dazu gehörigen „Kontroverspredigt" sichern auch dem Satiriker Hauff einen ansehnlichen Platz in der Litteraturgeschichte. Bei leichten romantischen Anflügen besaß er einen gediegenen poetischen Realismus, eine verheißungsvolle Kraft, das wirkliche Leben getreu und doch im Sinne des Ideales darzustellen; dazu eine leichte Grazie und Beweglichkeit der Form, eine gesunde, rotbackige Frische. Man begreift heute noch die Raschheit, mit der sich seinerzeit der Ruhm auf Wilhelm Hauffs jugendliche Stirne senkte, und beklagt mit Uhland den jähen Abbruch seines „jungen, frischen, farbenhellen Lebens", das seine Wurzeln fest im Heimatboden hatte. Frühzeitig entwurzelt dagegen und bald vergessen war der zwei Jahre jüngere Friedrich Wilhelm Waiblinger, der seit 1830 bei der Cestiuspyramide in Rom begraben liegt. Nicht, wie man wohl lesen kann, an genialer Frühreife oder an zügelloser Leidenschaft ist er zu Grunde gegangen: einer unvernünftigen physischen Anstrengung bei einer Aetnabesteigung ist sein Körper erlegen, und sein Talent hatte sich bis dahin noch nicht von der klassicistisch-italienischen Schulbank losgemacht, auf die er sich in allzu schroffer Loslösung vom Heimatboden gesetzt hatte. Ein verirrter Nachklang des Klassicismus, der kein rechtes Echo im Jahrhundert mehr finden will, eine glänzende Formbegabung, die noch den rechten persönlichen Gehalt nicht gefunden hat, ein geniales Umhertasten nach diesem Gehalt und der ihm entsprechenden Kunstform, und durch das alles plötzlich ein Strich vom Tode gemacht: das ist der Eindruck, den Waiblingers Dichtung macht.

Ein der schwäbischen Art verwandtes Talent war der

gleichfalls jung verstorbene Dessauer Wilhelm Müller (1794—1827), den man deswegen auch schon zur „Schule" rechnen wollte, der „Griechenmüller" genannt wegen seiner „Griechenlieder", die am meisten Popularität unter allen derartigen Zeitgedichten gewannen, durch Schuberts Komposition seiner Lieder von der „schönen Müllerin" und seiner „Winterreise" noch bekannter geworden. Er machte poetisch keine großen Ansprüche, aber er konnte, was er wollte, gab alles, was ihn dichterisch bewegte, anschaulich, frisch und keck, das speciell Lyrische knapp und bestimmt, stimmungsvoll und melodisch, nicht immer mit ganz sicherem Geschmack, aber durchweg empfindungswahr. Es giebt gewichtigere Dichterpersönlichkeiten als Wilhelm Müller, aber er war einer der ersten, die sich von klassicistischen und romantischen Einflüssen so gut wie völlig freigehalten haben, ein im guten Sinn moderner Dichter, der einfach sang, wie ihm der Schnabel gewachsen war. — Wie Uhland und die anderen Schwaben, so stand auch Adelbert von Chamisso nur in flüchtigen und äußerlichen Beziehungen zu der Romantik, war im übrigen eine durchaus originelle Dichterpersönlichkeit, deren Steuerrichtung mehr nach vorwärts als nach rückwärts wies. Von Geburt gehörte er der französischen Adelsfamilie der Chamisso de Boncourt an, war auf Schloß Boncourt in der Champagne 1781 geboren, flüchtete 1790 mit seiner Familie vor der Revolution und fand mit der Zeit eine zweite Heimat in Berlin. Französisches Adelsblut und deutsche Erziehung und Bildung mischten sich in ihm mit den Eigenheiten einer selbständigen, allem Konventionellen abholden, im besten Sinne naiven Individualität in einer Weise, die ihn unabhängig von litterarischen Zeitrichtungen

erhielt. Sein Bildungsgang war sprunghaft und kam verhältnismäßig spät zu einer Stetigkeit, die ihn aber dann dauernd auf dem Gebiet der Naturwissenschaften festhielt, nachdem er vorher unter den Einflüssen Rousseaus, Schillers, Kants seinem Geist eine gewisse philosophische Schulung gewonnen hatte. Obwohl er viele Jahre als Herausgeber von Musenalmanachen thätig war und zeitweilig in Verbindung mit Gustav Schwab im Mittelpunkte litterarischer Bestrebungen stand, auch als Sagensammler und Uebersetzer seine litterarischen Interessen weit ausbreitete, blieb er doch als Dichter frei von allem Litteratentum, und hat in seiner Poesie nichts anderes gegeben, als seine originale Persönlichkeit mit ihrer andauernden Jugendlichkeit und Innigkeit des Gemüts, ihrer freien unabhängigen Gesinnung, ihrem gesunden Wirklichkeitssinn und ihrem behaglich trockenen, zuweilen satirischen Humor. Seine Phantasie war mit einer ähnlichen Sachlichkeit thätig wie die Uhlands und vermied auch bei keckeren Wagstücken doch die romantische Phantasterei. Seine Sprache vermochte zwar im gewöhnlichen Leben den geborenen Franzosen nicht zu verleugnen, und auch in seinen Versen finden sich zuweilen liebenswürdige Unbeholfenheiten, die zeigen, daß das Deutsche nicht seine Muttersprache war; aber im ganzen besaß er als Dichter doch eine Herrschaft über die deutsche Sprache, die ihn befähigte, ihr sein besonderes individuelles Gepräge aufzudrücken, ohne ihr Gewalt anzuthun — im Vers wie in der Prosa. Politisch war der geborene französische Aristokrat und gewesene preußische Leutnant in den Jahren 1813 und 1815 begreiflicherweise *in einer zwiespältigen* Lage zwischen dem alten und dem *neuen Vaterland* — beidemal zog er sich auf die Wissen-

schaft zurück. Das erstemal entstand aber in dieser Zurückgezogenheit auch das Werk, auf das sich zuerst sein Dichterruf gründete, das 1814 erschienene Märchen „Peter Schlemihls wundersame Geschichte". Mit traumhafter Sicherheit aus Einem Keim entwickelt und die verschiedenartigsten Elemente zu einem geschlossenen künstlerischen Organismus vereinigend, steht dies Märchen einzigartig und unveraltet unter den anderen Werken seiner Gattung, ans Romantische von ferne gemahnend und doch ganz anders, aller verstandesmäßigen Deutung spottend und doch für Gefühl und Phantasie ein unversiegeltes Buch, ganz durchdrungen vom persönlichen Leben des Verfassers und doch eines der kostbaren Lebensbüchlein für jeden, der weder dem Schatten noch dem Gelde lebt. Im Jahre 1815 zog sich Chamisso noch weiter zurück, indem er, einem langgehegten Wunsche folgend, eine Weltumseglung auf dem russischen Schiffe „Rurik" mitmachte; seine späteren naturwissenschaftlichen Studien und Arbeiten knüpfen wesentlich an diese Reise an, und eine spätgereifte poetische Frucht ist eine seiner schönsten und bekanntesten Dichtungen „Salas y Gomez". Seine Lyrik gehört zu einem guten Teil seinem späteren Leben an und zeugt davon, wie langsam dieser Dichter alterte. Manche seiner Lieder sind Volkslieder geworden; die Art, eine Reihe von Liedern zu einem Kreise zu vereinigen, der ein Leben oder Geschick umspannt, hat er eigentlich aufgebracht; in seinen Balladen fällt die Hinwendung zu Stoffen aus der Wirklichkeit und Gegenwart auf, er nahm schon das vorweg, was man sociale Poesie nennen kann, schweifte aber auch hinaus in fremde *Welten, in denen später* Freiligrath die Lyrik heimisch *zu machen suchte, und ging* humoristisch oder satirisch, aber

ohne Gift und Bitterkeit, den Thorheiten der Zeit zu Leibe. Und bei alldem fehlte in seiner Lyrik das einfache, aufs höchste verdichtete Stimmungsbild nicht, das von der Art Goethes, Uhlands, Mörikes ist und nicht selten von der Wehmut und dem Heimweh aller tieferen Gemüter durchhaucht ist, ohne doch lebensscheu zu werden. Und so ist Chamissos Dichterpersönlichkeit, obwohl sie nicht direkt mit den Anfängen unserer nationalen Erhebung zu thun hat, doch eine von denen, welche vorwärts weisen in der Entwickelung der deutschen Poesie des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1838 ist er gestorben, einer von denen, die dem unruhigen Geiste der dreißiger Jahre keine Zugeständnisse zu machen nötig gehabt hatten.

Eine ganz eigentümliche Stellung zwischen der Romantik und der von ihr losgewordenen Poesie des Jahrhunderts nahm Joseph von Eichendorff ein: mit einem Fuße stand er noch ganz und mit Bewußtsein in der Romantik, mit dem andern war er völlig über sie hinaus. Romantisch unmöglich waren seine Dramen, in romantischem Farbenspiel zerflossen die Umrisse des Romans „Ahnung und Gegenwart", mit dem er 1815 auftrat, Tieck'sche Manier waltete in dem Märchen „Krieg den Philistern", obwohl man in ihm schon etwas wie eine Kritik romantischen Wesens zu verspüren glaubt; auch das fröhliche Büchlein „Aus dem Leben eines Taugenichts" weist noch etwa so viel Romantik auf wie Kerners „Reiseschatten", besitzt aber auch wieder die naive Selbstverständlichkeit von Chamissos „Schlemihl". Naiver als die eigentlichen Romantiker ist aber Eichendorff schon in diesen Werken — und ernster; zu der bewußten Spielerei der Romantik war seine ganze Persönlichkeit nicht gemacht,

dafür hatte sie im Aesthetischen auch zu viel ethische Festigkeit. Der 1788 geborene schlesische Freiherr war von Hause aus ein gläubiger Katholik und hatte nicht wie verschiedene Romantiker nötig, den Protestantismus abzuschwören und romantische Jugendlieberlichkeit katholisch zu beichten und zu büßen; und wenn sich auch in seinen späteren poetischen Werken und in seinen erst in den vierziger und fünfziger Jahren erschienenen litterarhistorisch-kritischen Schriften ein betrüblich tendenziöses Wesen zeigte, das ihn gewissermaßen zum Vorläufer der ultramontan angehauchten Neuromantik der fünfziger Jahre machte, so war das eben der alternde Eichendorff, den überdies die auflösenden Tendenzen der dreißiger Jahre notwendig verstimmt haben mußten. In seinen besten Jahren trug seine ungestörte katholische Gläubigkeit nur ihr Teil dazu bei, seiner Persönlichkeit Halt und Einheitlichkeit zu geben, seiner Poesie die ungebrochene Lebenslust und sinnliche Naivetät zu wahren, die dem Protestanten nicht selten durch den schwerblütigen und reflektierenden Gewissensernst verkümmert wird. Wie den demokratischen Protestanten Uhland so schied auch den konservativen Katholiken Eichendorff die innere Festigkeit und Sicherheit, die Gesundheit und Einheitlichkeit des Persönlichen von der Romantik und ihrer ästhetisch-ethischen Willkür; ein wesentlicher Bestandteil dieser Persönlichkeit war aber auch die starke, schöpferische Begabung des Lyrikers, die kein Romantiker in diesem Maße besaß. Und so war es eben seine Lyrik, mit der Eichendorff den entscheidenden Schritt aus dem Bannkreis des Romantischen heraus that, und zwar *nicht etwa auf Grund* einer neuen Theorie oder mit *bewußter Kritik, sondern* einfach in der Kraft einer gesunden

starken Dichterpersönlichkeit, der keine falsche Theorie die Wege verwirren kann und die keine neue Theorie braucht, um den richtigen Weg zu finden. In der Lyrik aber liegt unbedingt der Schwerpunkt der Eichendorff'schen Poesie, als Lyriker gehört er nicht irgendwelcher litterarischen Richtung zu, sondern gehört der Nation, dem Volk, das seine Lieder kennt, liebt, singt. Was man auch an seiner Lyrik noch romantisch nennen mag, das ist nicht das Romantische im bestimmten Sinne der historischen Romantik, sondern jenes im allgemeineren Sinn auch so genannte Romantische, das einem guten Teil gerade der besten deutschen Lyrik eigen ist: das stimmungsvolle Zwielicht der Beleuchtung, die ganze phantasievolle Lebensauffassung, der ehrliche Haß gegen alles Philistertum, der leichte musikalisch melodische Gang und Klang der Versform, die völlige begeisterte Hingabe an die Poesie als solche — und dazu ein besonders inniges Naturgefühl. Ueberdies hat Eichendorff ungewollt und ungesucht das zu stande gebracht, was die Romantik in verkünstelter Weise vergebens anstrebte: volkstümlich zu sein, ohne affektierte Naivetät und Kindlichkeit den einfachen Gemütston zu treffen, der dem sogenannten Gebildeten wie dem sogenannten Ungebildeten gleich unmittelbar zu Herzen geht. Auch er besaß eben jene volle dichterische Wahrhaftigkeit, in welcher zur Hälfte das Geheimnis aller echten Lyrik liegt und deren Abwesenheit eine Hauptschwäche der echten Romantik bildet.

Mit Eichendorff hatten auch Platen und Immermann, obwohl im übrigen ganz anders geartet, das Gemeinsame, daß *sie Wurzeln* in der Romantik hatten, aber nicht die *eigentliche* Pfahlwurzel, aus welcher der Stamm ihrer

Dichterpersönlichkeit wuchs. Immermann gehörte mit dem Wichtigsten, was er geschaffen hat, erst den dreißiger Jahren an, obwohl er in diesem Jahrzehnt nicht mit der Zeit ging, sondern sich gegen die Zeit stemmte. Platens Leben und Wirksamkeit ging mit der ersten Hälfte desselben Jahrzehnts zu Ende und hatte mit dessen geistigem Charakter nichts mehr zu thun. Heine dagegen, der gleichfalls und in noch viel höherem Grade in der Romantik wurzelte, entfaltete erst in jenem Jahrzehnt und dem nächstfolgenden seine auflösende Wirksamkeit. Von allen dreien gehört demnach doch nur Platen wesentlich der Zeit vor den Revolutionen an. — In seinen Anfängen übrigens stand Platen nicht nur mit der Romantik in einiger Beziehung, sondern ebenso oder noch mehr mit einer litterarischen Richtung, die man mit dem Namen des alten Goethe und Rückerts bezeichnen kann. Der 1789 geborene Friedrich Rückert war, unbeschadet dessen, was er als Mann und Gelehrter war, doch als Dichter überwiegend Formvirtuose; eine in ihrer Art einzig dastehende formelle Begabung für Vers und Reim ist der Entwickelung seines Dichtertalents geradezu verhängnisvoll geworden, sie hat ihn verführt, ein langes Leben hindurch (er ist 1866 gestorben) so ziemlich alles in Verse zu bringen, was ihn in diesem, in der Jugend bewegten, später ruhig seßhaften Leben irgendwie interessierte, und wenn's die bare Prosa war. Daß sich unter der Unmasse seiner Dichtungen auch wirkliche Poesie findet, versteht sich, denn er war eine Persönlichkeit voll Geist und Gehalt, der es an Gedanken und stetig wachsender Lebensweisheit nicht fehlte, auch nicht *an wahrer Empfindung*; aber an diesen Gehalt trat er *mit seiner behenden Versform* viel öfter von außen heran,

als daß er die Form langsam aus vertieftem Gehalt heraus hätte wachsen und reifen lassen, und der stark lehrhafte Zug seiner Natur brachte ihn dazu, daß er nicht nur den nüchternen Gedanken allzu direkt versifizierte, sondern auch über das Gefühl allzuoft in Versen reflektierte und dozierte, statt das Gefühl selbst in der unmittelbaren Anschauung zu geben. Und auch die Form selbst artete ihm allzuleicht in spielerischen Klingklang aus, der sogar in Liebesgedichten mit der Grammatik zu tändeln vermochte. Wenn Grillparzer einmal weissagte, von den sämtlichen Gedichten Rückerts werden die sieben mageren die sieben fetten fressen und nichts werde übrig bleiben, so ist dies wenigstens insoweit in Erfüllung gegangen, als aus den vielen Bänden, die Rückerts Gedichte füllen, nur ein ganz schmales Bändchen sich ausziehen ließe, das eine wirkliche Bereicherung der deutschen Lyrik darstellen würde; selbst aus seinem berühmten „Liebesfrühling" wäre nur eine kleine Anzahl dabei, und noch weniger aus seinen „Gaselen" und „Oestlichen Rosen". Mit diesen hat er 1822 den Weg fortgesetzt, den Goethe 1819 mit seinem „Westöstlichen Divan" eingeschlagen hatte, nur daß Rückert nun auch die von Goethe noch nicht angenommenen orientalischen Versformen mit virtuoser Wonne nachahmte und einführte — ein formales Exercitium für die deutsche Poesie, aber kein sachlicher Gewinn. Auf derselben Bahn ging Rückert weiter, indem er als Erlanger und Berliner Professor der orientalischen Sprachen seine wissenschaftlichen Studien in Uebersetzungen und Bearbeitungen orientalischer Poesie verwertete und eigene Lehrdichtung in ähnlichem Stile vorbrachte. *In all* den Werken dieser brahmanischen Ver*mummung hat* er einen reichen Schatz von heimischer und

fremder Weisheit aufgespeichert, aber die Poesie hat nicht viel gewonnen bei diesen wie ein unendlicher Landregen sich einförmig ergießenden Lehrversen. Trotzdem ging für einige Zeit eine ganze Richtung orientalisierender Poesie von dem alten Goethe und Rückert aus; doch haben die Leopold Schefer, Friedrich Daumer, Julius Hammer und wie sie alle heißen, der nationalen Poesie nichts Wesentliches zu geben gehabt. — Platen hatte schon 1821 mit seinen „Gaselen" sich auf diesen Weg begeben, auch von der Romantik war er als Student in Erlangen unter Schellings Einfluß nicht unberührt geblieben, wovon namentlich seine jugendlichen dramatischen Arbeiten zeugen. Aber sowohl der Orient als die „mondbeglänzte Zaubernacht" der Romantik blieben seinem innersten Wesen doch fremd; mit Rückert berührte er sich insofern, als auch bei ihm auf der Formkunst ein starker Nachdruck liegt. Und es lag noch ein kräftiger klassischer Zug in seinem Wesen, der mit den anderen Elementen zusammen eine Dichterpersönlichkeit von ganz besonderer Mischung ergab. Der bayrische Graf August von Platen-Hallermünde, 1796 geboren, niederdeutscher Herkunft, war eine einsame und vereinsamte, in ihrer Art stolze und vornehme Erscheinung in der deutschen Litteratur, von der wohl zu begreifen ist, daß sie sich mit dem unvornehmen Heine nicht vertragen konnte. Er ist viel gerühmt und bewundert worden, ebensoviel geschmäht und herabgesetzt. Allen Pfuschern und Sudlern in der Dichtkunst ist er noch heute eine höchst unbequeme Erscheinung — für alle auf bloße Formkunst gerichteten Dichter war er oft genug ein *verhängnisvolles* Vorbild. Er war eine durchaus aristo-*kratische Natur, politisch* zwar liberal gesinnt, aber doch

dem Revolutionären, der Massenherrschaft abhold; geistig einerseits verständig kühl, voll Reflexion, andererseits für das, wofür er sich erwärmen konnte, voll flammender Begeisterung und leidenschaftlichem Pathos. Die Gegenstände seiner Begeisterung waren allerdings begrenzt: Kunst vor allem, auch Wissenschaft, und dann das Politischnationale. Für Reinheit und Adel der Kunst und Kunstform hat er im Kampf gegen die „gestotterte Phrase der Unkunst" die Hauptkraft seines kurzen Lebens eingesetzt; aber sein Dringen auf die Strenge der Form führte ihn auch zu einem ästhetischen Formalismus, der zu viel Nachdruck auf die Form legte und bis zur undeutschen Vergewaltigung der poetischen Form und Sprache ging. Sein Selbstbewußtsein war groß, oft maßlos, reizbar und leicht verletzt, er war selten befriedigt und hat oft mehr versprochen als geleistet; aber er hat eine volle ernste Persönlichkeit eingesetzt für das, was seines Lebens Pathos war. Er hat sich von den deutschen Zuständen in den zwanziger Jahren, den politischen und den litterarischen, verbittern lassen, hat sich 1826 nach Italien geflüchtet und ist dort dem Leben seiner Nation mehr als billig fremd geworden, sein in Syrakus 1835 erfolgter Tod hat ihn verhindert, sich wieder der Heimat zuzuwenden; aber ohne Wirkung auf die Nachwelt, auf die Weiterentwickelung der nationalen Poesie ist doch nicht geblieben, was er für die Würde der Kunst ehrlich gestritten hat. Von seiner Lyrik zwar ist außer einigen populär gewordenen Balladen nur wenig zu einer Wirkung gekommen, die über das Interesse an der Formkunst hinausginge; sein großes Epos „Die Abassiden" ist zu einem schädlichen Vorbild für spätere Stilübungen poetischer Formkünstler geworden, und unter

seinen Dramen sind es fast ausschließlich die beiden „aristophanischen" Lustspiele, was dauerndes Interesse beansprucht. Aber eben die Formstrenge in Platens Dichtungen ist doch nicht ohne erzieherischen Einfluß auf die Weiterentwickelung der deutschen Poesie geblieben, und jene beiden Lustspiele, „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Oedipus" sind zwar zunächst bloße Litteraturkomödien, greifen aber doch über die romantischen Erzeugnisse dieser Gattung und über die augenblicklichen litterarischen Fehden hinaus — sachlich durch das begeisterte, aus dem Innersten des Dichters kommende Pathos, mit dem hier für Ernst und Zucht der Kunst gegen eitles Spiel und anmaßende Pfuscherei eingetreten wird, formell durch den Erweis, daß die sogenannte aristophanische Form des Lustspiels in der deutschen Poesie wenigstens möglich ist. Die Parabasen dieser Komödien, namentlich die der „Gabel", sind noch lange nicht veraltet, treten vielmehr immer wieder in Geltung gegen alle Kunstverlotterung in der Poesie; und historisch bilden diese Komödien jedenfalls einen bemerkenswerten Versuch, auf dem Wege weiterzukommen, den der junge Goethe mit seinen satirischen Possen eingeschlagen hatte. Platen selbst wußte, daß er die Weiterführung des Begonnenen anderen überlassen müsse, daß es ihm noch nicht gegeben sei, in einer solchen Komödie „Volk und Mächtige zu geißeln, ein gefürchtet Haupt im Staat", und auf diese Weise über die horizontlose Enge der Philisterkomödie hinauszukommen; er mußte sich noch darauf beschränken, „Volk und Mächtige" in der Litteratur zu geißeln — und das hat er denn auch seiner Zeit gegenüber kräftig besorgt, namentlich der Bühne seiner Zeit gegenüber, auf der ja nicht Lessing, Schiller, Goethe, Kleist

herrschten, sondern die Philisterei in allen Formen. Da war Iffland mit seiner bürgerlich rührseligen Enge; Kotzebue, der gewandte, skrupel- und gesinnungslose Theatraliker, dessen geistige Nachkommenschaft freilich durch das ganze Jahrhundert sich fortpflanzte bis zu Blumenthal und Kadelburg oder auch Sudermann; dann Raupach, vom Anfang der zwanziger Jahre an der Bühnengewaltige Berlins, ein formales Talent wie Kotzebue, aber ebenso der Diener des schlechten Massengeschmacks, ein wahl- und poesieloser Dramatisierer auch von historischen und Sagenstoffen; ferner die sogenannte Schicksalstragödie. Für sie trägt Zacharias Werner mit seinem „24. Februar" viel mehr Verantwortung als die griechische Tragödie und Schillers „Braut von Messina": sie war im Grunde noch eine Ausgeburt romantischer Willkür, eine feige und rohe Veräußerlichung des echten Schicksalsgedankens, wie sie für willensschwache Phantasiemenschen paßte oder für verstandesdürre Philister von der Art Adolf Müllners; dieser wurde, sich in Zacharias Werners Weltauffassung hineinsteigernd, der Hauptvertreter der „Schicksalstragödie", der kindliche Houwald hinkte ihm nur noch nach. Grillparzer dagegen, der mit seiner „Ahnfrau" und ihrem Erfolg beim Publikum für Titel und Fabel der „verhängnisvollen Gabel" den Anlaß gab, hat zwar mit diesem Jugendwerk der Schicksalstragödie seinen Zoll entrichtet und sich vergebens zur Rechtfertigung auf den „verstärkten Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann", berufen, aber er ist doch kraft seiner besonderen persönlichen Art schon in der „Ahnfrau" von anderem Schlag als die übrigen, von seinen späteren Werken gar nicht zu reden. Ihm hat Platen auf

die Schonung angedeihen lassen, daß er ihn nicht wie die anderen mit Namen nannte. Zur Charakterisierung des Publikums, das all jenen Bühnenwerken den Erfolg bereitete, verwendete er unter anderem auch den Berliner Moderomanschreiber Clauren, dessen Erfolge freilich den Modegeschmack auf keiner viel niedrigeren Stufe zeigten als die Erfolge mancher Romanschreiber im letzten Viertel des Jahrhunderts; und im „romantischen Oedipus" machte sich Platen noch an die romantischen Verirrungen einer falschen Shakespeare-Nachahmung und „salbte zum Stellvertreter" der gesamten Romantik irrtümlicherweise den ihm durch Heine verfeindeten Immermann, der um dieselbe Zeit schon daran war, sich von seinen jugendlich romantischen Anwandlungen zu befreien. Hätte Platens Satire — neben dem nur leicht gestreiften Heine — auch noch den genialitätswütigen, in der Verwilderung seines nicht geringen Talentes der Romantik keineswegs fernestehenden Christian Dietrich Grabbe aufs Korn genommen, so hätten wir schon in der Platen'schen Komödie etwas von der Karikatur des „Uebermenschen", wie er am Ende des Jahrhunderts nach Kraft schrie — zu einer Zeit, da man bezeichnenderweise den Versuch machte, Grabbe von den Toten zu erwecken. — Platen war eine jener nicht eben glücklichen oder beneidenswerten Persönlichkeiten, die sich ihrer ganzen Natur nach stemmen müssen gegen die Entartungen ihrer Zeit, ohne sie doch vorläufig aufhalten zu können. Ebenso unabhängig wie er, aber weniger kämpfend als vielmehr bildend und schaffend, stand in derselben und der folgenden Zeit der wenig ältere Wiener *Franz Grillparzer*, 1791 geboren. Ein Dramatiker *schwersten Gewichtes, nichts* weniger als einer jener gleich-

zeitigen „Schillerepigonen", am Klassischen allerdings großgewachsen, aber auch kein „Nachklassiker" — war Grillparzer eine ganz dem 19. Jahrhundert zugehörige, in sich geschlossene, wenn auch keineswegs widerspruchslose Dichterpersönlichkeit. Er hatte in einem langen Leben allezeit Berührungen mit der Zeit und ihren Wandlungen, er kannte seine Zeit, rang sich mit ihr vorwärts, faßte sie scharf kritisch und stand, so gut es damals ein Oesterreicher vermochte, auf der deutschen Wacht im Osten; aber seine Poesie war doch nur leise vom Blute der Zeit durchströmt, zuckte nicht fortwährend mit all ihren Nerven. Wie sein äußeres Leben ziemlich begrenzt und still, meist in Wien verlief, so ist auch seine Poesie eine stille umgrenzte Welt für sich, aber wirklich eine Welt, in der etwas Rechtes geschieht und Großes sich gestaltet. Er war ein feiner und scharfer Denker, vertraut mit dem Besten aus aller Weltlitteratur, voll philosophischer und ästhetischer Erkenntnisse; aber er war kein Philosoph und kein Gelehrter, er haßte alles Systematisieren, er war im Kern seines Wesens eben Dichter, voll unmittelbarer sinnlicher Kraft der Anschauung und Gestaltung — und als Dichter wie Schiller vor allem Dramatiker und Tragiker, obwohl wir auch einige treffliche Erzählungen von ihm haben; das lyrische Blut, das in ihm war, kam weniger in selbständigen lyrischen Gedichten als in den lyrischen Elementen seiner Dramen zur Geltung. — Mit seiner „Ahnfrau" hat er zuerst Aufsehen gemacht und trotz ihrer Gebrechen sich sofort als Dichter und vollwertigen Dramatiker ausgewiesen, sich allerdings auch in die Rubrik der Schicksalstragödiendichter gebracht, in der er so lange durch die Litteraturgeschichten laufen mußte, mit „Sappho", der Tragödie der vereinsamten Dichterseele

zeigte er aber sofort ein anderes Gesicht, und in der Trilogie „Das goldene Vließ" schuf er eine machtvolle Tragödie, in der das deutsche Nibelungengold aus der leidenschaftbewegten dunkeln Fluten des antiken Mythus hervorschimmerte; mit „König Ottokars Glück und Ende" entledigte er sich des Eindrucks, den die Gestalt Napoleons I. auf ihn gemacht hatte, und zugleich begann er damit, seinem tiefen Gefühl für die Bedeutung des Deutschtums in Oesterreich dramatischen Ausdruck zu geben; daß er dies Deutschtum im Hause Habsburg verkörpert sah, ist mindestens zu begreifen, und er hatte alles Recht, den Vorwurf des Servilismus abzuweisen, als er im „treuen Diener seines Herrn" den Oesterreichern den Heroismus der Pflichttreue in seiner Tragik vorstellte. Schon diese Dramen nahmen die Wiener mit wechselnden Stimmungen auf, in den dreißiger Jahren aber glaubte Grillparzer beim Wiener Publikum immer weniger Verständnis für seine neuen Werke zu finden, und als sein feines Lustspiel „Weh dem, der lügt" im Jahr 1838 auf stumpfen Mißverstand gestoßen war, kehrte er der Oeffentlichkeit den Rücken; er ließ 1840 dieses Lustspiel zugleich mit „Des Meeres und der Liebe Wellen" und „Der Traum ein Leben" im Druck erscheinen, um von nun an nur noch für seinen Pult zu arbeiten, höchstens einiges, wie die Novelle „Der arme Spielmann" und das dramatische Fragment „Esther" in Taschen- und Dichterbüchern erscheinen zu lassen. Erst aus seinem Nachlaß wurden im Jahr 1873 die Dramen „Ein Bruderzwist in Habsburg", „Libussa" und „Die Jüdin von Toledo" herausgegeben. Daß Grillparzer auch in der poetisch wenig schöpferischen Zeit zwischen den Revolutionen noch etwas Rechtes aus seinem Eigenen

zu geben hatte, zeigen auch diese späteren Werke deutlich genug. Kommt auch Hero aus einer Welt, die für uns nicht mehr ist, so tritt sie doch mit bezwingender Schönheit und in der Echtheit eines Naturgebildes aus der mäßig bewegten dramatischen Handlung heraus. Einen großen Horizont, an dem schon die Wolken des dreißigjährigen Krieges wetterleuchten, thut der „Bruderzwist in Habsburg" auf, einen Horizont weit über Habsburg hinaus, und in dem einsamen, thatlosen, aber weitausschauenden Weisen auf dem österreichischen Throne, Rudolf II., hat Grillparzer einen dramatischen Charakter geschaffen, der nur dem flüchtigen Blick undramatisch scheint, in Wahrheit zu den bedeutendsten tragischen Charakteren unserer dramatischen Litteratur gehört. Das vom Philister unbegriffene Lustspiel „Weh dem, der lügt" aber gehört mit seiner nicht groben, aber wirksamen Komik und seinem feinen gehaltvollen Humor in die schwachbesetzte erste Reihe unserer echten Komödien. Und auch die anderen Werke dieser Zeit zeigen zum mindesten noch den Dichter, der um Haupteslänge aus einer ihm fremd gegenüberstehenden Zeit hervorragt. Vor seinem im Jahr 1872 erfolgten Tode sah der Achtzigjährige noch die große Anerkennung der Deutschen kommen, aber sie kam wieder einmal zu spät, um dem selbstbewußten Einsamen noch viel Freude machen zu können. — Einsam, aber unserer größten Dramatiker einer, schritt Grillparzer vom Anfang des Jahrhunderts bis tief in seine zweite Hälfte hinein, ohne den wechselnden Richtungen und Kämpfen des Tages Zugeständnisse zu machen. Wie Platen sich weiterentwickelt hätte, wenn er *den Weg aus* Italien in das Deutschland der dreißiger und *vierziger Jahre* zurückgefunden hätte, ist nicht zu ermessen.

Im Kampf hätte er wohl, seiner Natur und Kunstauffassung nach, auch dann wieder stehen müssen; denn die Entwickelung, welche die deutsche Litteratur in diesen beiden Jahrzehnten, in der Zeit zwischen der Julirevolution und Februarrevolution nahm, lief dem schnurstracks entgegen, was Platen von der Kunst verlangte, wenn er selbst es auch nicht sofort schaffend hatte verwirklichen können. Nicht Platens Geist herrschte in jenen Jahrzehnten, sondern der ihm nach Gehalt und Form entgegengesetzte Heinrich Heines — und erst nach dem Ablauf der Revolutionszeit ist Platens Einfluß wieder wirksam geworden in einer Rückkehr zur Strenge der Kunstform.

Zweiter Abschnitt.

Zwischen den Revolutionen.

Als Goethe am 22. März 1832 starb, war seine persönliche Geltung in der deutschen Litteratur groß genug, aber sein Einfluß auf die Litteraturbewegung der Zeit gering. Die Angriffe Menzels und Börnes hatten ihm nur bei denen geschadet, die ohnedies nicht im stande waren, ihn zu begreifen; aber diese Angriffe selbst waren schon Zeichen davon gewesen, daß nunmehr ein Geist in der deutschen Litteratur zu wehen begann, der mit dem Goethe'schen wenig mehr gemein hatte: sowohl der burschenschaftlich nationale Polterer Menzel als Börne, der jüdische Eiferer für kosmopolitischen Liberalismus — beide befehdeten Goethe im Grunde weniger aus ästhetischen oder *ethischen, als vielmehr* aus politischen Gründen. Die *Politik hielt jetzt für zwei* Jahrzehnte ihren Einzug in

die Litteratur, also eben das, wogegen Goethe sich immer kühl ablehnend verhalten hatte; die Politik freilich nicht im engsten, sondern im weitesten Sinne des Wortes zu nehmen — mindestens so weit, als eben jene beiden Tendenzen reichen, von denen Menzel und Börne ausgingen: nationale und kosmopolitisch liberale. Der Liberalismus umfaßte auch religiöse, ethische und sociale Tendenzen, und seine Verbindung mit den nationalen Bestrebungen wirkte auf diese nicht immer fördernd, sondern, durch seinen kosmopolitischen Zug, oft genug hemmend und verschleiernd. Aber ein bewußtes nationales Wollen war ja da, seit den Befreiungskriegen, und es ging hinaus über das, was auch an Goethe und seiner Geistesrichtung national gewesen war: es ging nicht mehr bloß auf möglichst hohe persönliche und allgemeine Kultur innerhalb der deutschen Nation, wie sie einmal war, sondern auf Schaffung angemessener neuer Staatsformen für eine neugeartete nationale Zukunft. Dies freilich zunächst noch unklar genug und, namentlich seit der Julirevolution von 1830, oft übel verworren durch die Schlagwörter aus dem Wörterbuche der französischen Revolutionsideen. — Dieser nationale Zug, der in der Folge immer klarer und bestimmter und erfolgreicher durch das Jahrhundert ging, war allerdings nicht nur den politischen Erlebnissen der Deutschen entsprungen, sondern war auch durch ihre Litteratur geweckt worden. Goethe selbst hatte ihn durch die ganze Leistung seines Lebens wecken helfen, wenn auch ohne bewußte Absicht wenigstens seit der Zeit, da die ausgesprochen deutsche Geistesrichtung seiner Jugend den klassicistischen *Mantel umgeworfen* hatte; Schillers ethisches Pathos hatte *immer den nationalen* Grundton heraushören lassen; und

so manche Verzerrungen deutschen Geistes die Romantik aufwies, so durfte sie doch auch das Verdienst beanspruchen, nicht nur für die Erforschung der deutschen Vergangenheit, sondern zugleich für gegenwärtiges nationales Fühlen und Denken mannigfaltige Anregungen gegeben zu haben. — Aber nun, in der Litteraturperiode zwischen den beiden Revolutionen, kehrte sich das Verhältnis um: die Politik bestimmte jetzt die Litteratur, und da die nationalen Bestrebungen für geraume Zeit stark überwachsen und überwuchert wurden von den kosmopolitisch liberalen Tendenzen und die Litteratur zu diesen ins Dienstverhältnis gezwungen wurde, so kam wenigstens die Poesie nur zu Schaden und konnte es zu dauernden Schöpfungen nur da bringen, wo sie sich von jenem Dienstverhältnis frei zu halten oder wieder zu befreien vermochte.

Als Goethe starb, war Heine der Mann der Zeit — das kennzeichnet die Lage: der Alte von Weimar ist verstummt und ein deutscher Jude in Paris giebt den Ton an. Er verzerrt die Romantik vollends zur Fratze, macht die liberale Tagestendenz zur Muse, setzt das Feuilleton an die Stelle des geschlossenen Kunstwerks, den Journalismus an die Stelle der Poesie, die Kritik an die Stelle des Schaffens; er hat der deutschen Nation nichts Positives zu geben, aber er verblüfft mehrere Generationen von Deutschen durch ein starkes lyrisches Formtalent, durch einen bald ergötzlichen, bald frechen, pietäts- und schonungslosen Witz, durch eine ungeheure Gewandtheit, sein im Grund nichtiges Ich als den Träger der beherrschenden Zeitideen hinzustellen, seinen eiteln Esprit für deutschen *Geist auszugeben.* So wird er der Mann einer Zeit, die *viel will, aber nicht sicher* weiß, was sie will; so bewundern

ihn Deutsche als deutschen Dichter, weil sie noch nicht genügend gelernt haben, ihr Eigenes vom Fremden zu scheiden; so ist er in der deutschen Litteratur des Jahrhunderts der erste glänzende Vertreter der feuilletonistischen Kunst und des jüdischen Geistes im schlimmen Sinn und blieb noch über seine Zeit hinaus so lange in Geltung und Wirkung, bis der nationale Gedanke durch Thaten aus der Ideenhülle des Allerweltsliberalismus herausgeschält war. — Heinrich Heine war nach seiner eigenen Angabe ungefähr so alt wie das Jahrhundert; schon 1826 hatte er mit seinen „Reisebildern" Aufsehen gemacht und seinen Ton angeschlagen; das „Buch der Lieder", welches 1827 im Anschluß an die „Reisebilder" erschien, ist bis auf diesen Tag für viele, namentlich für die deutsche Damenwelt, die einzige Quelle ihrer oberflächlichen Kenntnis und falschen Wertung des Dichters geblieben; als er im Jahr 1831 nach Paris verzog, hatten seine „Reisebilder" Fortsetzungen erfahren, welche schon die schlimmsten Seiten seines Naturells erkennen ließen. Von Paris aus kokettierte er in Versen und Prosa, in politischen und litterarischen Feuilletons mit seinem Exil, das ihm niemand auferlegt hatte, und mit seiner Liebe zu Deutschland, an die nur die Doktrinäre des gangbaren Liberalismus glaubten; er leitete daraus das Recht ab, an den deutschen Zuständen eine leider oft zutreffende, aber ebenso oft flache und schiefe und immer lieblose Kritik zu üben, er schmeichelte dem Frankreich der Revolution, des ersten Napoleon und Louis Philipps und suchte die Franzosen in seiner Art über deutsche Philosophie und Litteratur zu belehren; er *bildete seinen* Feuilletonstil, seine geistreich witzige Plauderkunst — und seine lyrische Formkunst weiter, aber schon

seine 1844 erschienenen „Neuen Gedichte" zeigten, wie unaufhaltsam die ganze Persönlichkeit im Niedergang begriffen war. Das Jahr vorher hatte er eine flüchtige Reise nach Hamburg gemacht, und diese gab ihm Anlaß und Stoff zu der Satire „Deutschland, ein Wintermärchen"; diese geriet frech, herzlos und kokett im Ton, aber sachlich traf sie eine Reihe von Schäden und Schwächen des damaligen deutschen Lebens mit gnadenlosem Spott. Ebenso saßen die Hiebe oder wenigstens Stiche, die er 1847 im „Atta Troll" der inzwischen aufgekommenen talentlosen Renommage mit gesinnungstüchtigem Liberalismus versetzte. Nannte Heine diese Satire das „letzte freie Waldlied der Romantik", so war das eine seiner vielen Halbwahrheiten; aber 1851 im „Romanzero" kehrte er noch einmal, im Guten und Schlimmen, das heraus, was ihn berechtigen konnte, den Titel eines „Romantique défroqué" anzunehmen, und hielt seine zweideutige Abrechnung mit dem „hohen Klerus des Atheismus", mit dem er selbst in nahen verwandtschaftlichen Beziehungen stand. Durch lange Krankheit ausgehöhlt, seine Sünden und seine Erfolge mit wehmütiger Liebe belächelnd, sich selbst treu und seiner Selbstbespiegelung, immer noch ein lyrischer Dichter, starb er im Jahre 1856, während schon eine ganz andere deutsche Poesie auf dem Plan stand als die, deren „erster" Dichter zu sein er sich nicht mit Unrecht hatte rühmen können. — Heine besaß von Natur eine lyrische Formbegabung, die ihn in die erste Reihe der deutschen Lyriker hätte stellen können, wenn er eine Persönlichkeit von großem oder nur auch ernstem Gehalt — *und wenn er ein wirklicher* Deutscher gewesen wäre. Daß *er das zweite nicht,* vielmehr vorwiegend Jude war, wenn

auch zunächst deutscher Jude — das war ja nicht seine Schuld, aber in mancher Hinsicht sein Unglück; und es liegt darin die Erklärung für viele wesentliche Charakterzüge seiner Persönlichkeit, sowie für ein gut Teil seiner unverhältnismäßigen Erfolge und seiner langdauernden Ueberschätzung. Was ihm fehlte, war das Eigene, das Positive, das Produktive; seine Stärke lag im Aneignen, im reproduktiven Vervielfältigen, im kritischen Zersetzen. Er fand Formen für alles, was er ergriff, aber er fand den eigenen persönlichen Gehalt nicht, der groß und mächtig die Formen zu füllen, sie aus sich selbst hervorzutreiben vermocht hätte. Im Mittelpunkt dieser Persönlichkeit stand nur das formale Ich, das unablässig sich selbst bespiegeln und in immer neue Beleuchtung setzen mußte. Darum gab's für ihn keine Begeisterung und keine höhere Liebe, darum verfolgte er alles, was sein Ich verletzte, mit einem kein Mittel verachtenden tödlichen Haß. Und so war er auch, seiner litterarischen Richtung nach, von Haus aus Romantiker: Romantiker in der maßlosen Ueberschätzung und Ueberhebung des sich selbst anbetenden genialen Ichs, Romantiker in dem geistreich willkürlichen Spiel mit Formen und Stoffen, Romantiker in der stets sich selbst parodierenden „Ironie", die sich niemals ernsthaft mit den Dingen einläßt, aber jederzeit und in jedem Grade sich so oder so zu „stimmen" weiß. Nur konnte Heine lyrisch mehr als die eigentlichen Romantiker alle miteinander; und etwas besaß er auch von jener Romantik, die nicht Eigentümlichkeit einer bestimmten litterarhistorischen Richtung, sondern allgemein deutschen Geistes ist: von *jenem innigen*, stimmungsvollen Sicheinfühlen in das *Leben der Natur*, jener poetischen Naturanschauung, die

nach Art des Mythus, der Sage oder des Märchens in der beseelten und personifizierten Natur die Symbole für Bedürfnisse und Ahnungen des Gemütes findet. Wo Heine diese Romantik zur guten Stunde walten lassen konnte, da bezauberte er mit seiner Lyrik das deutsche Gemüt, daß es ihm glaubte und nicht weiter nach dem fragte, was Grillparzer den „innerlich lumpigen Patron", was Mörike „die Lüge seines ganzen Wesens", Gottfried Keller den „großen Herzverleugner" genannt hat; da unterschied sich der Ton seiner Lyrik nur in der Klangfarbe von dem Ton Eichendorffs, da kamen die Dichtungen Heines heraus, die sich dem dauernden Besitzstand deutscher Lyrik eingereiht haben. — Aber das ist verhältnismäßig wenig, dergleichen gelang Heine nur, wenn er sich einmal von den besonderen Unarten der historischen Romantik frei zu halten wußte. In der Regel teilte er diese Unarten, die so sehr seinem eigenen Naturell entsprachen; ja er trieb es mit ihnen so ausschweifend, daß diese Romantik zum völligen Hohn auf sich selbst ausarten mußte. Die Beigabe von Reflexion und Kritik, die sich in der deutschen Romantik ohnedies mit aller Zügellosigkeit der Phantasie wunderlich mischte, besaß in Heines Naturell noch die ganze zersetzende Schärfe, die der Geistesart seines Stammes ebenso eigen ist wie der Hang zur Uebertreibung, zur Selbstbespiegelung und zur Selbstverspottung. All das zusammen führte Heine dahin, daß er jenes willkürliche romantische Sichstimmen gewohnheitsmäßig ins Hanswurstige trieb; eine beliebige Stimmung oder Empfindung bis hart an jene Grenze zu übertreiben, wo ihr Ausdruck *lächerlich werden muß*, dann mit einem raschen Blick in *den Spiegel die Lächerlichkeit* zu erkennen und die Zunge

herauszustrecken — dieses Verfahren wurde ihm so sehr Gewohnheit und Manier, daß er es auch da selten lassen konnte, wo er es mit wahr Empfundenem zu thun hatte. Von da bis zur baren Frivolität war nur noch ein Schritt, und Heine hat ihn oft genug gethan, wenn nur ein formaler Witz dabei herauskam; ja er vermochte den Schritt sogar ohne Witz zu thun, und dann konnte hüllenlos zu Tage treten, was in seiner Natur auch an Gemeinheit und sittlicher Roheit lag. Auch die Schmerzen und Leiden, an denen es seiner Seele bei dem allem nicht fehlen konnte, hat er entweiht, weil er mit ihnen kokettierte und bramarbasierte und sie zu einem riesigen Weltschmerz aufblies, der in keinem Verhältnis zu seiner kleinen ethischen Persönlichkeit stand. — So zeigte er der Romantik ihr verzerrtes Gesicht, das ihr allerdings wohl einer zeigen durfte. Aber davon trug er nichts in seinem unseligen Ich, was die Romantik trotz all ihrer Sünden an Kräften deutschen Geistes und Gemütes in der Nation geweckt hatte; gerade diesen nationalen Kräften reichte er nur wieder betäubenden Schlummersaft in der undeutsch gemodelten Schale des französischen Liberalismus und des jüdischen Kosmopolitismus. Von Heine wie kaum von einem andern haben die Deutschen auf Generationen hinaus gelernt, die eigene Nation zu verachten und schlecht von ihr zu reden, weil ihre Regierungen sträfliche Dummheiten machten, weil die Freiheit, die die französische Revolution meinte, nicht so schnell in Deutschland einzuführen war; von ihm haben sie gelernt, das Kritteln und Witzeln über die deutschen Dinge für ein höheres Zeichen von *Geistesbildung* und Geistesfreiheit zu halten als die geduldige *selbstverleugnende* Arbeit an diesen Dingen; von

ihm haben sie den eiteln Ton gelernt, der die Schmerzen und Unzufriedenheiten des Einzelnen gleich als Menschheitsschmerzen ausposaunt und vergißt, daß zwischen dem Einzelnen und der Menschheit die Nation steht. Durch ihn haben sie auch gelernt, Lotterigkeit für Grazie, Witz für Humor, Frechheit für Mut, Esprit für Geistestiefe zu halten und die beginnende Durchsetzung deutschen Wesens mit jüdischer Geistesart unbesehen für baren Gewinn zu nehmen. Und die deutsche Poesie ist durch Heine zwar um eine verhältnismäßig kleine Zahl von vollwertigen lyrischen Gedichten bereichert worden; aber andererseits ist der Sinn fürs runde geschlossene Kunstwerk in der Poesie durch die Wirkungen dieses fragmentarischen Geistes auf lange hinaus geschädigt worden, das Genügen an Prosaschreiberei und feuilletonistischem Stückwerk nahm von jetzt an bedenklich überhand, und die direkte Heinenachahmung, die bis auf den heutigen Tag noch nicht ganz verschwunden ist, hat das romantische Kokettieren mit dem eigenen Ich, mit seinen kleinen Schmerzen und witzigen Pointen zu einer Krankheit in der Poesie gemacht, die nicht nur viele kleine Talente verseuchte und beim anspruchsvollen Dilettantismus wucherte, sondern auch bei kräftigeren Talenten wenigstens als Kinderkrankheit mit schädlichen Folgen auftrat. Und obwohl die künstlich zurechtgefeilte Leichtigkeit des Heine'schen Stils gegen die klassicistische Formpedanterie Platens und der Plateniden ein nicht zu unterschätzendes Gegengewicht bildete, so hat sie bei den Nachahmern doch auch eine üble Nachlässigkeit im Stil, in Vers und Rhythmus gefördert; und der *Mangel an wirklich deutschem* Sprachgefühl, der schon bei *Heine nicht selten zu bemerken* ist, ist in der Folge —

wesentlich unterm Einfluß des Judentums in der Litteratur — zu der Sprachverderbnis ausgeartet, die wir heute noch und heute erst recht beklagen.

So verständlich jetzt dem rückschauenden Blicke die Wirkungen Heines sind, so lange hat es doch gebraucht, bis man in Deutschland den Schaden einsehen lernte, den der Heinische Geist gestiftet hat, bis man nur auch das Bild Heines ohne den blendenden Nimbus zu sehen vermochte, mit dem er selbst und die Seinen es umwoben haben; und heute noch hört man nicht selten einen entrüsteten Aufschrei, wenn man es ohne falsche Rücksichten zeichnet. Unter den Zeitgenossen vollends waren nur wenige, die Heine in seiner wahren Gestalt zu sehen und die Gefahren zu ahnen vermochten, welche dieser (nach Vischers Ausdruck) „unerschöpfliche Honigkelch voll Gift für die Nation" barg. Zwar die politischen und kirchlichen Gegner des Liberalismus waren auch Heines Gegner, aber aus schiefen Gründen und mit unzureichenden Waffen; und der Bundestagsbeschluß von 1835, der Heine mit dem „Jungen Deutschland" litterarisch tot machen sollte, war eine geist- und erfolglose Dummheit. In der Poesie stand freilich noch die alte Garde von Dichtern da, welche in näheren oder ferneren Beziehungen zum Klassicismus oder zur Romantik doch ihre eigenen Wege gegangen waren und noch gingen, sich keineswegs vor der Herrschaft des Heinischen Geistes beugten, ja ihm zeitweise ausdrücklich Widerpart hielten; und im Todesjahr Goethes trat Mörike zum erstenmal hervor, der trotz seiner Bewunderung für Heines formale Kunst „keine Stunde hätte mit ihm leben mögen". Aber *nicht* diese Dichter waren es, die der Litteratur *zwischen den zwei* Revolutionen ihr besonderes Gepräge

gaben: diese stand unter der thatsächlichen, wenn auch von Einzelnen bestrittenen Führerschaft Heines und wurde vertreten durch die beiden lose zusammenhängenden und mehrfach ineinander übergehenden Gruppen des „Jungen Deutschlands" und der politischen Lyriker.

Verwunderlich ist das nicht: die ganze geistige Verfassung der Zeit kam dem entgegen, nicht nur der politisch-nationale Entwickelungsgang der Zeit. Vom Beginn der dreißiger Jahre an arbeitete sich das dem 19. Jahrhundert Eigentümliche schärfer und deutlicher aus all dem heraus, was so oder so noch als Erbschaft aus dem vorigen Jahrhundert gelten konnte. Nicht nur um Neugestaltung des nationalen Lebens der Deutschen und neue Ordnung seiner politischen Formen handelte sich's nun, sondern auch um eine Umgestaltung der gesellschaftlichen und kulturellen Lebensbedingungen und um eine tiefgreifende Umwälzung der gesamten Weltauffassung und Lebensanschauung. Die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts hatten im wesentlichen noch unter denselben socialen und kulturellen Bedingungen gelebt wie das vorige Jahrhundert, wenn auch Anfänge des neuen schon aufdämmerten; man hatte wie im 18. Jahrhundert noch ohne Dampf und Elektricität und alles das gelebt, was seit den dreißiger Jahren so einschneidende Veränderungen in die Lebensbedingungen unserer Kultur gebracht hat. Der ganze geistige Horizont, soweit er von solchen Bedingungen abhängig ist, war in jenen Jahrzehnten nicht viel anders gewesen als zur Zeit, da Schiller eine große Reise unternahm, wenn er seine Eltern im Schwabenland besuchte; und das gesellschaftliche Leben, die Stellung der verschiedenen Stände zu einander war trotz der französischen Revolution des 18. Jahr-

hunderts in Deutschland doch nicht wesentlich anders geworden als vorher, ja der Stand, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich so breit im socialen Leben machen sollte, war damals noch gar nicht vorhanden. Erst von den dreißiger Jahren an begann das alles sich zuerst langsam, dann immer rascher und verwickelter zu gestalten und umzugestalten, zum Teil Hand in Hand mit der politischen und nationalen Entwickelung. Und in tausend Beziehungen dazu trat die Wissenschaft, im engeren Sinne nicht nur, sondern auch alles das, was wir überhaupt Denken und Weltanschauung nennen und was vom Ethischen und Religiösen sich niemals trennen läßt. Auch auf diesen Gebieten ist erst von den dreißiger Jahren an so vieles ganz anders geworden, als es am Ende des vorigen Jahrhunderts und noch im ersten Drittel dieses Jahrhunderts gewesen war, wenn auch gerade in diesem Drittel der Umschwung sich langsam angebahnt hatte. Der spekulative, vom Begriff ausgehende, im weitesten Sinn philosophische Betrieb der Wissenschaften wich, wenn auch nach hartem Kampfe, dem empirischen, von der Erfahrung ausgehenden, die Naturwissenschaften mit ihrem ungeahnten Aufschwung errangen sich die Führerstelle, und die historische Betrachtung der Dinge rückte so vieles in ganz neue Beleuchtung; es gab ein kampf- und mühevolles Umlernen und Umdenken auf allen Gebieten, und auch die ethischen und religiösen Werke mußten sich einer immer neuen Prüfung und unruhigen Umwertung unterziehen. — Dieser ganze Prozeß, in dem sich erst das herausbildete, was wir mit einem unglücklichen, aber bis auf weiteres noch *nicht abzuschaffenden* Wort das „Moderne" nennen, ist *heute noch nicht* abgeschlossen; in den dreißiger Jahren

kam er zuerst so recht in Gang und erzeugte naturgemäß zunächst eine wirre trübe Gärung in der Geistesverfassung der Zeit. Im politischen Leben entfesselte der Eindruck der Pariser Julirevolution alles, was sich schon vorher an Groll und Haß gegen die Politik der heiligen Allianz und des Metternich'schen Systems angesammelt hatte, was an liberalen Forderungen und nationalen Hoffnungen im stillen umgegangen, in burschenschaftlichen und verwandten Kreisen genährt worden war; in den Vordergrund drängten sich jetzt die liberalen Forderungen, der deutsche Liberalismus durchlebte seine Knaben- und Flegeljahre. Bald mischten sich sociale Erregungen in die politischen, der Saint-Simonismus wirkte von Frankreich herüber, socialethische Fragen, das Thema von der Stellung der Frau und vom sittlichen Gehalt der Ehe wurden leidenschaftlich erörtert. Nicht minder erhitzten sich die Geister in den Fragen und Kämpfen der philosophisch-religiösen Weltanschauung: der Hegelianismus in seinen verschiedenen Abarten und Nachkömmlingen lebte sich aus, spaltete sich, kämpfte in sich selbst und mit den Gegnern; Orthodoxie und Pietismus, jetzt versöhnt, glaubten sich berufen, die Welt zu retten; romantisch sich einschmeichelnder und philosophisch drapierter Katholicismus rüstete sich zu neuen Eroberungszügen; das „Leben Jesu" von David Strauß schlug wie eine Granate unter die Kämpfenden. Und auch auf ästhetischem Gebiete begann ein erregtes Theoretisieren, Kritisieren, Neuern: im Anschluß an Hegel begann Friedrich Vischer sein großes System der Aesthetik zu entwerfen, und wie ästhetische Freischärler fuhren Ludolf *Wienbargs „ästhetische* Feldzüge" in das ästhetisch unbändige *„junge Deutschland"*, dem sie den Namen schöpften.

Es verbreitete sich eine unruhige Stimmung der Erwartung ganz neuer Dinge, ein neues Zeitalter schien angebrochen, ein Zeitalter des Geistes, dem gegenüber alles Bisherige nur Vorbereitung gewesen sein sollte, Berufene und Unberufene drängten sich, sich zu „Rittern vom Geiste" schlagen zu lassen. Bei aller subjektiven Willkür aber, mit der jeder Einzelne auf die Abenteuer dieses Rittertums ausritt, griff doch ein unheimlicher Hang zur Parteibildung um sich: die Partei, die politische, die sociale, die religiöse, die ethische und ästhetische wurde mehr und mehr ein Heiligtum, für das man stritt und litt, schrieb und sang. Und je unklarer man in dem allem über die positiven Ziele war, desto leidenschaftlicher übte man Kritik an allem Vorhandenen. Auf litterarischem Boden aber glaubte man die Entscheidungsschlacht schlagen zu müssen. Jetzt begann die unglückliche Ueberschätzung des Litteratentums, das der Nation seither so vieles verpfuscht hat, im Leben und in der Kunst; jetzt begann das Zeitalter des Journalismus. Hatte die Romantik die schiefe, aber in ihrer Art noch geistvolle Idee gehabt, die Poesie müsse Leben werden, so faßte man jetzt die papierene Idee, die Litteratur müsse das Leben machen, und versteifte sich in der Litteratur nicht nur auf die bewußte, gewollte, ja gesuchte Absicht, sich mit den bewegenden Mächten der Zeit auseinanderzusetzen, sondern auch auf den Wahn, die Litteratur selbst sei die am stärksten bewegende Macht. Das aber mußte sofort in den anderen Wahn umschlagen, nur die Litteratur habe noch ein Recht, welche dieser Zeit diene — der Zeit oder der Partei: beides war auf die Dauer nicht zu trennen. So mußte die Tages- und Parteitendenz zur Muse werden und die Poesie zur Magd der Tendenz. —

Daß der Mann einer solchen Zeit der mit dem Tage gehende Heine war und nicht etwa der männlich widerborstige Immermann, der Journalist, Feuilletonist und Kritikus Heine und nicht etwa der harmonisch geschlossene tagesfremde Dichter Mörike oder der einsam vornehme Dramatiker Grillparzer — das ist nicht zu verwundern. Zwei andere Dichter aber sind, ohne im Strom des Tages mitzuschwimmen oder einer der genannten Gruppen anzugehören, doch bezeichnend für die Zeit geworden und schon am Beginn der dreißiger Jahre zur Geltung gekommen, die zwei Oesterreicher Lenau und Anastasius Grün: Lenau durch die Art, wie er dem Zwiespalt der Weltanschauung beim Beginn der modernen Weltanschauungsumwälzung dichterischen Ausdruck gab — Anastasius Grün als der Vorkämpfer und Vorläufer der späteren politischen Lyrik.

Nikolaus Lenau, 1802 geboren, hatte um die Zeit von Goethes Tod sich schon als Lyriker bekannt gemacht und war mit den schwäbischen Dichtern in freundschaftliche Beziehungen getreten; obwohl in verschiedener Hinsicht anderen Geistes als diese, war er doch ihnen verwandter als der Geistesart Heines. Zwischen Lenaus Melancholie und Heines Weltschmerz, die man oft obenhin zusammenzustellen liebt, bestand ein großer Unterschied: was bei Heine geistreich selbstgefälliges Spiel war, war bei Lenau ernstes, unheilbares Leiden. Krank war er von Haus aus und sein ganzes geistiges Leben war ein vergebliches Ringen um Genesung; seine Melancholie, die um die Mitte des Jahrhunderts in Wahnsinn endete, ruhte auf ererbter *Naturanlage, wurde* genährt durch allerlei Lebenserfah*rungen und durch* ein einseitig ausgebildetes Gefühlsleben,

wogegen kein resoluter ethischer Lebenswille und kein herzhaftes Wirken ein Gegengewicht abgab. Aber sein seelisches Leiden war nicht bloß das Leiden des anspruchsvollen formalen Ichs, es hatte einen vertieften geistigen Inhalt, der ihm ein Interesse giebt über das Schicksal des Individuums hinaus. Durch Lenaus Seele ging in unheilbarer Weise jener schmerzhafte Riß, der in Gärungsperioden der Geistesgeschichte ohnedies häufig eintritt, in willensschwachen, thatenarmen und feinfühlenden Seelen aber zur tödlichen Wunde werden kann: der ewige Zwiespalt zwischen unaustilglichem Glaubensbedürfnis und unentschlossenem Erkenntnisdrang, das gleichmäßige Ungenügen am Wissen und am Genuß, das zehrende Heimweh nach verlorenen Paradiesen, das ruhelose Grübeln über die letzten Rätsel der Natur und des Geistes, der bis zum Irrsinn gehende Hang, in der eigenen Seele immer tiefer zu graben nach dem Punkt, wo Natur und Geist sich berühren, nach der Linie, wo zwei Welten sich scheiden. Daß aus solchen Nöten nur ein das Gefühlsleben in unerbittliche Zucht nehmender Wille und eine mannhaft kühle Selbstbescheidung des Denkens retten kann, das spürte Lenau selbst, aber sein Naturell gab dergleichen nicht her. So flüchtete er sich angstvoll zu der außermenschlichen Natur, und mehr als die Hälfte seiner Poesie, namentlich seiner Lyrik, bedeutet eben diese Flucht. Das und nicht bloß die starke Anlage für poetische Naturbeseelung, welche auch anderen deutschen Lyrikern eigen ist, war der Grund, warum es Lenau doch wie wenige andere vermochte, der Natur fortwährend die eigene Seele zu leihen, ihr leisestes Regen und Beben immer wieder und bis an die Grenze des Gezwungenen zum Symbol der eigenen Seelenstimmung zu machen. Aber

auch die Natur, so drängend er bei ihr anklopfte, gab ihm das letzte Wort des Rätsels so wenig wie die Geschichte, in deren Blättern er zur Abwechslung wühlte, wie das philosophische Denken, für das er nicht Geduld und Ruhe genug hatte; am Ende antwortete ihm auch die Natur nur „mit ihrem eigenen Sterben", und es blieb ihm nichts übrig, als dem Todesgedanken wenigstens mit Fassung ins Auge zu sehen und sich mit leiser Hoffnung dessen zu getrösten, daß auch das Sterben und Vergehen nur „heimlich still vergnügtes Tauschen" sei. — Lenaus dichterische Begabung war ausgesprochen lyrischer Art; im Umkreis des Lyrischen vermochte er auch noch zu gestalten, darüber hinaus, episch und dramatisch nicht. Dagegen hat er eine besondere Art größerer Dichtungen eigentlich in die deutsche Poesie eingeführt: jene Art, an einem leichten epischen Faden, etwa auch in ganz äußerlich dramatischer Form, nicht, wie Chamisso that, Lieder oder Romanzen aufzureihen, vielmehr lyrisch ausgeführte Bilder von Ereignissen, Situationen, Stimmungen — jedes für sich geschlossen und gerundet und doch alle zusammengehalten von Einem dichterischen Gedanken, von Einer Persönlichkeit oder Einem Geschick. Von dieser Art sind seine größeren Dichtungen „Faust", „Don Juan", „Savonarola", „Die Albigenser"; das Grundthema dieser Dichtungen ist derselbe Kampf der Menschenseele, der in Lenaus Lyrik gefochten wird, nur hier nicht in ganz subjektiv lyrischer Aussprache, sondern mit dem Versuch zusammenhängender Durchführung an Gestalten der Sage oder geschichtlichen Erscheinungen. Der Lenau'sche Faust ist freilich nicht der *Geistesmensch in seiner* Ganzheit wie der Goethe'sche, es *fehlt ihm gerade das, was* dem Faust Goethes die Rettung

ist: der im Denken und Handeln sich selbst bescheidende Wille; Lenaus Faust ist lediglich der Zweifler, dem's im Zweifel nicht wohl ist, der verzweifelte Genußmensch, dem Genuß und Schuld und Reue gleich nichtig werden, der Gottessehnsüchtige, der sich doch nur als des „Gottbewußtseins Trübung" erscheint, ein Traum in Gott wie alles, aber, nachdem er sich „das Messer in das Herz geträumt" hat, dennoch dem Teufel verfallen — wie billig, denn er ist eben nicht mehr der des rechten Wegs sich stets bewußte Knecht Gottes, zu dem ihn Goethe gehoben hat, sondern wieder der haltlose Faust der Sage, nur mit modernen Ideen aus den dreißiger Jahren ausgestattet. Mehr als im „Faust" hatte Lenau auch in dem (erst aus seinem Nachlaß herausgegebenen) „Don Juan" nicht zu sagen, eher weniger: das letzte Wort der Metaphysik des Sinnengenusses, die hier als Gegenstück zu Fausts Gottestraum entwickelt wird, ist nichts als erhabene Langeweile. Im „Savonarola", der rasch auf den „Faust" folgte, schwankte Lenau wieder vom Zweifel nach dem Glauben hinüber und stellte die zahmste Form des Protestantismus, die Reinigung der Kirche im Sinne des Urchristentums, dem Heidentum der Renaissance und des Renaissancepapsttums gegenüber, in einem Ton, der oft mehr erbaulich als geistestrotzig klingt. Zu einem mannhaften Trotz dagegen raffte sich der Dichter in den „Albigensern" auf, die man gern als sein letztes Vermächtnis aus der Zeit vor seiner Geistesumnachtung betrachten möchte: mit den glühenden, zuweilen grellen Farben des Hasses malt er die unsaubere Wut des Fanatismus, der lieber die Erde zur Wüste macht, als daß er die Freiheit des religiösen Gedankens irgendwie zum Rechte kommen ließe; aber „auf den Spitzen

fluchbeschwingter Lanzen" sieht er doch „verirrte Funken Gottes tanzen", und so wenig klar auch der freie Gedanke der Ketzer sich selbst ist, so schwer das „Sterben in der Dämmerung" mit seiner „freudenarmen Ungeduld" auch auf diesen Kämpfen lastet, es ringt sich doch hier etwas wie ein Vertrauen durch, das einen künftigen hellen Sonnenaufgang verbürgt. — Der politische Ton der Zeit klingt bei Lenau nur selten und nur mit leisem Grollen an; sein Blick war weniger auf die äußeren als auf die inneren Konflikte gerichtet, die in Uebergangszeiten einer ernstgerichteten Seele Not schaffen können, und er war zu ausschließlich Dichter, als daß er auf die Kämpfe des Tages sich hätte einlassen mögen. Ein ganzer Dichter, aber einer der unglücklichen Dichter, deren Schiff nirgends Land findet; dafür hat er diesem Unglück selbst so viel poetische Werte abgewonnen wie wenig andere.

In mancher Beziehung von entgegengesetzter Art war sein vier Jahre jüngerer Freund Anastasius Grün: eine klare, gesunde, sich geradlinig entwickelnde Natur, für die es keine tödlichen inneren Konflikte gab; ein Geist, dem freies Denken Bedürfnis war, der aber ohne Zwang und Schwierigkeit eine ehrliche Wärme des Gemütes und ein gewisses Maß von Glauben damit zu verbinden wußte, nur daß er sich dies Maß nicht vom Priester vorschreiben ließ; ein kampffroher aufrechter Mann, der nicht bloß mit der Zeit grollte, sondern das Wort als Waffe schwang im Kampf gegen die Feinde der Freiheit und des Gedankens und in Prophetentönen den Sieg des Geistes verkündigte, ob auch in der etwas allgemeinen, unbestimmten Redeweise der Zeit; dabei stets maßvoll, vornehm, dem Lärm der „Freiheitsjanitscharen" abhold; eine harmonische,

in sich einige Natur, ein Optimist ohne Verbitterung, aber doch nicht unbekannt mit den Widersprüchen des Herzens und der Welt, doch gestreift von einem Hauch der Wehmut und der Vergänglichkeit. Als Dichter freilich besaß er weniger als Lenau von der Fähigkeit, die Anschauungen zu verdichten, den Gedanken durch die Stimmung hindurch ins geschlossene Bild hinüberzuführen; seine Phantasie war überreich an Bildern, aber sie behängte mit ihnen den Gedanken allzu unmittelbar, häufte Vergleiche und Metaphern oft bis zur Unklarheit und Verworrenheit, um den Gedanken herauszubringen, und verschleierte ihn so nicht selten, statt ihn zu klarer Anschauung zu bringen. Das lag zum Teil an einer Schranke seiner poetischen Begabung, zum Teil allerdings auch daran, daß er so vieles sagen wollte, was man im Metternich'schen Wien nicht sagen durfte: so sagte er's bildweise, und im Eifer, das zu thun, verschlangen und verrankten sich ihm die Bilder mehr als billig. Denn politische Dichtung ist Anastasius Grüns Poesie zu einem namhaften Teil: er ist, von Uhland und den Lyrikern der Befreiungskriege abgesehen, der eigentliche Anfänger der politischen Lyrik des Jahrhunderts. Seine Uhland gewidmeten „Spaziergänge eines Wiener Poeten" schlugen im Jahr 1831 den Ton dieser Lyrik an; sie waren ein Ereignis von überraschender Wirkung, um so mehr, als man bald erfuhr, daß der anonyme Verfasser dem hohen Adel Oesterreichs angehöre, der Graf Anton Alexander von Auersperg sei; sie waren eine poetische Kriegserklärung gegen das ganze Metternich'sche System. Verglichen mit der späteren politischen Lyrik *um 1840 oder vom* heutigen Standpunkt aus gesehen, *erscheinen diese* Dichtungen allerdings ziemlich zahm, etwa

so zahm wie Oesterreichs Volk, das sie vor den Salon Metternichs stellen und ganz artig flehen lassen: „Dürft ich wohl so frei sein, frei zu sein?“ In dieser Lyrik war noch nichts von dem rasselnden Revolutionspathos eines Herwegh, Hoffmann, Freiligrath, auch nichts von dem anspruchsvollen Geisttrittertum der Jungdeutschen; es ist, wie auch sonst in Anastasius Grüns Zeitgedichten, eine milde, vornehme Begeisterung für dauernde Menschheitsideale, die nur vorübergehend sich satirisch mit den Augenblicksforderungen der Zeit auseinandersetzt, ohne die Poesie auf das Schildknappentum der Tageskämpfe einzuengen. Als dergleichen später zur liberalen Gesinnungstüchtigkeit gerechnet wurde, da that der alte Vorkämpfer des Liberalismus nicht mehr mit; und als die „Tendenzbären“ aus der Familie Atta Troll ihn darüber anbrummten, ihm Abfall und Verrat vorwarfen, da antwortete er mit den „Nibelungen im Frack“, erklärte rund, die politische Poesie sei nur eine Provinz, nicht aber das ganze Reich der Poesie, das wahre politische Lied habe nichts zu thun mit der löschpapiernen politischen Leitartikelreimerei, mit dem „Winseln vom großen Zeitenschmerze“; das könne man in Prosa besorgen, und er selbst kämpfe nicht „unter Machtgeboten mit gedrillten Scharen“, er trage der Freiheit Banner, nicht ihre Livree, wolle kein Knecht der Unterknechte, der Freiheit selbst nicht Sklave sein. — Auch in seiner unpolitischen Lyrik war Anastasius Grün mehr Lyriker des Gedankens als der unmittelbaren Stimmung; auch hier verwirren unruhige Glanzlichter des bildlichen Ausdrucks nicht selten die einfachen Linien; auch hier wird er am wärmsten, seine Phantasie am kühnsten, wenn er das Recht der neuen Zeit gegen alte Romantik versicht.

etwa der „Poesie des Dampfes“ ihr Recht gegen Justinus Kerner wahrt. Und auch wenn sein Blick auf der Vergangenheit ruht, wie in seiner bedeutendsten größeren Dichtung „Schutt“, schaut er doch mehr in die Zukunft der Menschheit als in das, was für sie gewesen ist, zuweilen, wie im letzten der „fünf Ostern“, wohl auch in eine Zukunft, die vielleicht nie sein wird, an die zu glauben aber edle optimistische Geister sich nie ganz versagen werden. — Etwas Stolzes und in ihrer Art Einsames hat die ganze Dichterpersönlichkeit Anastasius Grüns; aber es ist nicht der Stolz und die Einsamkeit der faulen Selbstgenügsamkeit: sein Herz schlägt für die Menschheit und für das deutsche Volk, und seine Poesie kämpft, wo Kampf not thut, weiß aber aus dem Kampfgewühl des Tages immer wieder Höhen freien Ueberblicks zu gewinnen. Er hat die ganze nationale Entwicklung des Jahrhunderts bis über die Gründung des neuen Deutschen Reiches hinaus miterlebt und ist im Jahr 1876 gestorben, ein von allen Gegnern des Deutschtums trefflich gehaßter Hüter deutschen Wesens in der Ostmark.

In der Zeit und doch über der Zeit stand die Poesie noch bei Anastasius Grün — aus der Zeit und für die Zeit und nicht über die Zeit hinaus lebte sie bei der Geistesrichtung, die man meint, wenn man vom Jungen Deutschland redet. Der Ausdruck, von Gutzkow zuweilen schüchtern gebraucht, wurde von Wienbarg geprägt und vom deutschen Bundestag, der dabei nicht ungern an den gleichnamigen Geheimbund Mazzinis dachte, in Kurs gesetzt durch den berüchtigten Beschluß von 1835. *Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube* wurden vom Bundestag unter

dem Ausdruck rubriziert, Gustav Kühne stellte sich selbst noch unter die Rubrik und mancher mochte auch Börne in ihr unterbringen. Im übrigen wurde der Beschluß ziemlich lax und ungleich und nur kurze Zeit gehandhabt, brachte über die Betroffenen einige Scherereien, Untersuchungen und Bücherverbote, für Gutzkow auch eine Gefängnisstrafe, für alle eine unverdiente Märtyrerglorie und für den Bundestag selbst eine neue Auflage von Lächerlichkeit. Heine fühlte sich sehr geschmeichelt, sich feierlichst an die Spitze der ganzen Bewegung gesetzt zu sehen und den verbannten Dante spielen zu können, und prägte den giftigen, unehrlichen Titel des „Denunzianten" für Wolfgang Menzel, dessen unnötig zeternde Kritik über Gutzkows nichtigen Roman „Wally" allerdings dem Bundestag den äußeren Anlaß zu seiner Thorheit gegeben hatte. Menzel war so etwas wie die Henne, welche die Enten des jungen Deutschlands ausgebrütet hatte und sich nicht recht zu helfen wußte, als das Entenvolk in dem seichten Wasser der Tagestendenz unartig herumplätscherte. Doch war der Zusammenhang und Zusammenhalt unter ihnen ein sehr loser und lockerer, und es ist mehr das Gemeinsame einer allgemeinen Geistesrichtung, was die „Jungdeutschen" unter sich sowohl als mit Heine und Börne und noch mit manchen anderen zu einer größeren Gruppe zusammenfügt. Schriftstellerei aus der Zeit und für die Zeit, unruhiges, planloses und doch wieder in bestimmte verengte Tendenzen verbissenes Litteraturmachen im Dienste des weltläufigen Liberalismus, geistreich und modern sein wollen um jeden Preis, aufräumen wollen mit allem Hergebrachten, schlechthin Neues verkünden, ohne dies doch anders bezeichnen zu können

als mit tönenden, anspruchsvollen Allgemeinheiten — das war der gemeinsame Grundzug dieser wie jeder ähnlichen Geistesrichtung in ähnlichen Zeiten. In der Poesie kam deswegen nicht mehr die Kunstschöpfung als solche in Betracht oder die ungesuchte innerlich notwendige Aeußerung der Dichterpersönlichkeit, sondern die schriftstellerische Leistung im Dienste des wirklichen oder angeblichen Zeitgeistes; nicht die künstlerisch am meisten angemessene, sondern die dem außerästhetischen Zweck am besten dienende Form galt als die beste; der Dichter ging auf im Litteraten, die Poesie galt nur noch so weit, als sie die Geschäfte der Zeitschriftstellerei mitbesorgen half. Damit aber war man an dem Punkte, wo die Tendenz, ähnlich wie die romantische „Ironie", die Poesie zersetzt, ihren selbständigen ästhetischen Wert verneint, ihre Formen sprengt und gleichgültig macht. — In derartiger Schriftstellerei haben die meisten Angehörigen der Richtung ihre schriftstellerischen oder, soweit sie solche hatten, dichterischen Kräfte frühzeitig erschöpft oder ganz verbraucht; nur wenige ragten überhaupt durch poetische Produktionsfähigkeit über den Durchschnitt jener mäßigen Talente hervor, die in allen Litteraturperioden dichten und mitdichten, ohne daß die Nachwelt Anlaß hätte, von ihren Werken nähere Notiz zu nehmen — das laute Rufen der Partei freilich pflegt auch ihre Namen als einen Ballast in die gangbare Litterarhistorie zu bringen, der schwer wieder auszuwerfen ist. Nur Laube und Gutzkow sind es eigentlich unter dem Jungen Deutschland, die es zu länger dauernder Geltung mit poetischen Werken gebracht haben; auch sie freilich *haben ein gut* Teil ihres Talentes in jenem Litteratur*machen aufgezehrt* und es zu reineren und länger dauern-

den poetischen Schöpfungen erst gebracht, als sie ihre jungdeutsche Jugend ausgetobt hatten, als der welterneuerungssüchtige Drang nach dem Niedagewesenen vergoren war und die Einsicht kam, daß die Poesie doch noch einiges andere zu thun habe als dem Tage zu dienen, und daß gewisse Gesetze und Forderungen der Kunst und Kunstform sich nicht ungestraft mißachten lassen.

Heinrich Laube, geboren 1806, war ein Schlesier und von jener eigentümlich schlesischen Dichterbegabung, die es in der Lyrik nur ausnahmsweise, wie bei Eichendorff und Strachwitz, über eine gewisse Formgewandtheit hinausbringt, aber auch auf anderen Gebieten der Dichtkunst häufig den Mangel an unmittelbarer und zwingender Kraft der Inspiration durch einen guten Sinn für Technik und wirksame Mache ersetzen muß. Namentlich als Dramatiker und Dramaturg hat Laube stets einen besonderen Sinn fürs Technische bewährt und diesem sogar eine übertriebene Bedeutung beigelegt, während er auf der anderen Seite ein gut Stück nüchternster Prosa sein Leben lang nicht losgeworden ist. In die geistige Bewegung der dreißiger Jahre sprang er vom Boden des burschenschaftlichen Treibens hinein, und etwas Burschikoses hatte auch sein litterarisches Auftreten an sich: an die Fechtart Heines sich anschließend, nur etwas plumper und ehrlicher, trat er auf die Mensur für die neuen Ideen, sagte so heraus, was er zu sagen hatte, ohne sich viel um Kunstform und Kunstregel zu kümmern; es machte ihm Spaß, den Philister zu ärgern und gerade mit dem zu renommieren, was diesem als Liederlichkeit erscheint. Dieser *Charakter des jungen* Laube trat namentlich in seinem *vierbändigen Roman* „Das junge Europa" heraus, einem

Werk, voll von Radikalismus jeglicher Art, nicht ganz poesieverlassen, aber auch wieder erkältend durch bare Prosa und aufdringliche Tendenz. Im übrigen sprach er sich lange Zeit nach gut jungdeutscher Sitte hauptsächlich journalistisch und feuilletonistisch aus, redigierte seit 1833 die „Zeitschrift für die elegante Welt" und kam erst in den vierziger Jahren auf sein eigentliches Gebiet, das dramatische. Auch auf diesem Gebiete war er freilich mehr Dramaturg als Dramatiker. Bezeichnend ist nicht nur für Laube selbst, sondern für die ganze Zeitrichtung, daß seine ersten tragischen Helden Abenteurer waren wie Monaldeschi und Struensee, geniale Abenteurer großen Stils, fragmentarische Genies, die zwischen Liebe und Politik hin und her schwanken, Günstlinge fürstlicher Frauen, denen diese Gunst zum Verhängnis wird — das geistige Glücksrittertum der jungdeutschen „Ritter vom Geiste" ins Historisch-Politische übersetzt. Indessen sind sämtliche Dramen Laubes als bloße Zeitprodukte rasch wieder von der deutschen Bühne verschwunden mit Ausnahme der „Karlsschüler" und des „Essex"; auf ihnen ruht im Grunde Laubes ganze dichterische Unsterblichkeit. Die „Karlsschüler" freilich wurden stark überschätzt: man verwechselte die Anziehungskraft, die im Stoffe liegt, mit dem ästhetisch-dramatischen Wert des Stückes, das zwischen Komödie, Tragödie und Rührschauspiel wunderlich hin und her treibt und die schlicht kräftigen Linien der Geschichte von Schillers „Entschwäbung" mit Theaterpathos und äußerlichen Effekten bedenklich verwischt. Auch der „Essex" biegt zwar in der Katastrophe das Tragische ins Rührende um und ist in entsetzlich poesielosen Jamben geschrieben; und es läßt sich nicht leugnen, daß Laube hier von vornherein

und insofern im Vorteil war, als der Stoff durch eine Reihe von dramatischen Versuchen schon zugerichtet war und er sich namentlich die Winke Lessings zu nutze machen konnte. Aber trotzdem geht durch diese Tragödie ein echt dramatischer Zug: es ist hier doch nicht bloß die Technik, was wirkt, sondern eine innere dramatisch-tragische Bewegung, die nur nicht ganz bis zum Schluß in voller Stärke vorhält; darf sich der „Essex" auch nicht neben Schillers „Maria Stuart" stellen, so darf er doch als eine respektable Leistung hinter ihr dreingehen. — Im ganzen ist etwas poetisch Halbschlächtiges an Laube, und das zeigt sich auch noch in seinem historischen Roman „Der deutsche Krieg". Insofern bringt er das Eigentümliche des Jungen Deutschlands in seiner Persönlichkeit scharf zum Ausdruck: poetische Anläufe nicht ohne Kraft, aber die Poesie frühzeitig geknickt durch Tendenz — was übrig bleibt, ist doch vorzugsweise Verstand und Technik. Und als dramaturgischer Techniker ist Laube in Achtung gestanden, als er im Jahr 1884 starb.

Dichterisch stärker begabt als Laube war der fünf Jahre jüngere Karl Gutzkow, der 1878 gestorben ist; aber andererseits war bei ihm auch das Reflektierte und Kritische seiner Natur noch stärker entwickelt als bei dem in seiner Art doch naiveren Laube. Auch hat sich Gutzkow viel tiefer, bewußter und nachhaltiger in den Strom der Zeit und des Tages getaucht als Laube, der sich bälder ans Ufer begab, und hat so seinem an sich stärkeren Talent mehr geraubt als jener, hat sein Talent gewissermaßen der Zeit geopfert. Zu länger dauernden Schöpfungen hat aber auch er es erst gebracht, als er der jungdeutschen Schaffenstheorie sich einigermaßen zu entschlagen vermochte.

Und diese Schöpfungen sind auch bei ihm dramatischer Art, denn seine späteren Romane, die erst in den fünfziger und sechziger Jahren, ja noch später entstanden, sind doch mehr um ihres geistigen Gehalts willen interessant, als daß sie die Wirkung von poetischen Kunstwerken thäten. Es sind vielbändige, schwerfällige und schwerflüssige Werke, in ihrer Kompositionslosigkeit so bemühend wie die Jean Pauls, und ebenso von Reflexion zerrissen, wie jene von Empfindung überschwemmt; Werke voll von Geist und geistreicher, wenn auch oft genug einseitiger und schiefer Beobachtung der Zeit, aber ebensovoll von künstlerisch unverarbeitetem Stoff und von Ideen, die nicht über die Zeit hinaus tragen. Selbst seine berühmtesten Romane „Die Ritter vom Geiste" und „Der Zauberer von Rom" sind nicht mehr als interessante Dokumente davon, wie sich das moderne Leben um die Mitte des Jahrhunderts in einem geistreichen Kopfe spiegelte, der sein ganzes Leben der ruhelosen Erforschung und Zergliederung des Zeitbewußtseins widmete. Aber vergebens hat Gutzkow seinen Mangel an epischer Verdichtungskraft durch eine Theorie vom „Roman des Nebeneinander" zu decken versucht; der Roman schleppt seiner Natur nach ohnedies so viel unaufgeweichte Prosa mit sich, daß schon eine starke poetische Kraft und Erzählungskunst dazu gehört, das zu bewältigen und aus dem Nebeneinander des Rohstoffs in künstlerische Bewegung zu bringen. Hatte Gutzkow von solcher Kraft und Kunst auch in seiner ursprünglichen Anlage etwas besessen, was einer Steigerung und Ausbildung fähig gewesen wäre, so hatte er es doch längst verzettelt in der *sprunghaften, formverachtenden Tendenzschriftstellerei seiner früheren Zeit*, deren Erzeugnisse rasch genug der Vergessen-

heit anheimgefallen sind. — Gutzkow war ein Berliner und ein Mann von mehreren Fakultäten, ursprünglich Theologe, der auf Schleiermachers Kanzel das Predigen versucht hatte; er besaß ein umfangreiches, teilweise dabei sehr gründliches Wissen und eine rastlose Beweglichkeit des Denkens, freilich weniger des produktiven Denkens als des kritischen. Er war bei aller Keckheit und Schärfe, mit der er kritisierte, secierte, verneinte, befehdete, doch eine durchaus ernsthaft zu nehmende, nicht frivole Natur, obwohl er seinen Gegnern in der Weltanschauung oft so erscheinen mochte; er hatte sogar bei aller Beweglichkeit wieder etwas schwerfällig Seriöses, eine Art Kanzelpathos auch da, wo er allen Kanzeln Aergernis gab. Aber eben dieses Prädikantenhafte, dieser unbändige Reformationsdrang im Sinne des Zeitliberalismus, die fieberhafte Sucht, der Zeit den Puls zu fühlen und den Puls zu regulieren, ließ den Dichter und den Künstler in ihm nicht zur Entfaltung kommen, verpuffte in Journalismus und Publizistik, im Skizzenhaften, in Essays und Charakteristiken und führte ihn zu jener Formverachtung, der jede Form oder Unform gleich galt, wenn sich nur darin etwas vom Zeitgeist ertasten und von ihm predigen ließ. — Auch die Dramen seiner früheren Zeit sind dadurch um jede nachhaltige Wirkung gekommen, aber später gelang es ihm gerade auf dramatischem Gebiete, wenn auch auf diesem allein, sein Talent in die Zucht der Kunstform zu nehmen und so einige Werke zu schaffen, die über die Zeit hinaus sich zu behaupten vermochten. Eine Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam" hatte schon unter seinen früheren Werken als ein Stück dichterischer Selbstbefreiung von seelischen Erlebnissen vorteilhaft hervorgestochen, und diese

gab ihm später die Grundlage zu der einzigen Tragödie, die ihn überlebt hat, „Uriel Acosta". Doch ist auch in dieser, bezeichnend genug für die jungdeutsche Art, das tragische Pathos nicht das Pathos einer bestimmten Ueberzeugung, sondern nur das der formalen Freiheit des Denkens, die der Held doch wieder als Qual empfindet; und daraus ergiebt sich naturgemäß auch allerlei leere Rhetorik. Seine rundesten Leistungen hat Gutzkow merkwürdigerweise im komischen Drama erzielt. Auch hier ist nicht alles gleichwertig, und der Versuch einer socialen Komödie ist ihm mißlungen, trotz des gut humoristischen Grundgedankens in „Lenz und Söhne"; aber der Gattung des historischen Lustspiels hat er in „Zopf und Schwert" und „Das Urbild der Tartüffe" zwei Werke geschenkt, in denen er sich allerdings technisch an das französische Intriguenstück eines Scribe anlehnt, die aber in der dramatischen Verwendung und Entfaltung der Charaktere doch über Scribe hinausgehen und bis heute noch einen wertvollen Bestandteil unserer nicht überreichen Lustspiellitteratur darstellen.

Mit den über die Tendenzschriftstellerei hinausgewachsenen Dramen Laubes und Gutzkows ist so ziemlich alles erschöpft, was das Junge Deutschland der deutschen Litteratur an poetischen Werken zu geben hatte; alles andere kam mit der Zeit und schwand mit der Zeit — ein im Verhältnis zu den riesigen Ansprüchen sehr bescheidenes Ergebnis, das ein Warnungszeichen für später, für das „jüngste Deutschland" hätte abgeben können, wenn es in solchen Dingen überhaupt Warnungen gäbe. In der Lyrik hat das Junge Deutschland gar nichts gekonnt, deswegen aber auch die zu hoch hängenden Trauben theoretisch

für sauer erklärt, ohne zu begreifen, daß der Mangel lyrischer Fähigkeit einen Grundmangel dichterischer Befähigung überhaupt bedeutet. Und daß die Lyrik nur totgesagt, nicht tot war, das zeigte sich schon am Ende der dreißiger Jahre aufs deutlichste: es kam auf einmal wieder ein förmlicher Schußtrieb in die Lyrik. In den sechs Jahren von 1838—1844 erschienen nicht nur die unpolitischen und tendenzlosen Gedichte von Mörike, Freiligrath, Strachwitz und Geibel, sondern auch durch die Blätter am Tendenzbaume der Zeit fuhr auf einmal ein starker lyrischer Wind, rasch aufeinander folgten die verschiedenen politischen Gedichtsammlungen der Dingelstedt, Herwegh, Prutz, Hoffmann von Fallersleben und zuletzt auch Freiligraths — nicht zu reden von den zahllosen lyrischen Spatzen, die diesen schmetternden Lerchen und Finken nachlärmten. — Es bestand ein unmittelbarer geistiger Zusammenhang zwischen der Gruppe des Jungen Deutschlands und der dieser politischen Lyriker; aber das unklare Tasten und Ringen der Zeit faßte sich doch allmählich zu etwas bestimmterem Wollen zusammen, aus dem allgemeinen kosmopolitischen Liberalismus wickelte sich da und dort das politisch Nationale wieder kräftiger heraus, und gegenüber der selbstgenügsamen Prosa jeglicher Art suchte sich die Poesie wieder ihr Recht. Der lyrische Wind, der jetzt wehte, blies zwar noch oft genug mit den vollen Backen der Rhetorik drein, aber poetische Töne waren doch wieder deutlicher herauszuhören; es war auch da noch viel Kaltes und Erkältendes oder gewaltsam Ueberhitztes, viel lärmendes Pathos des Tages, viel lösch-

papierene Reimerei, aber doch auch im Vergänglichen wie-
der ein kräftigerer Herzschlag des Empfundenen, nicht bloß

Gedachten und Gewollten. Auch hier oft ein häßliches, zudringliches Pochen auf die Partei, auf liberale Gesinnungstüchtigkeit, viel „Atta Troll" — aber es war doch mehr die naturgemäßere und damit erträglichere politische Partei als die litterarische, diese widerwärtigste, weil unnatürlichste und anmaßendste aller Parteibildungen! Auch hier tönte viel allgemeine, des bestimmten Inhalts entbehrende Phrase, aber es kamen doch auch ganz bestimmte, poetisch anschaulich gemachte Forderungen oder Darstellungen dessen, was die Gemüter bewegte. Auch hier zeigte sich gelegentlich der Wahn, daß man etwas ganz Neues, Niedageweſenes leiste, auch hier brüstete sich das bewußt und gewollt Revolutionäre ganz im Sinne jenes Wienbarg'schen ästhetischen Rezeptes; aber doch war das Ganze getragen von einzelnen wirklichen lyrischen Talenten, die auch poetisch etwas zu geben und zu sagen hatten und künstlerische Wirkungen nicht nur dann erzielten, wenn sie sich der Politik fernhielten — obschon allerdings das Bleibendste auch hier abseits von der Tendenz des Tages erwuchs, in der nichtpolitischen Dichtung auch dieser politischen Lyriker.

Eine Art Uebergangserscheinung vom Jungen Deutschland zu der politischen Lyrik war der Kurhesse Franz Dingelstedt, 1814 geboren und 1881 als Leiter des Wiener Burgtheaters gestorben. Nur mit den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" hat er sich an der politischen Lyrik beteiligt, er hatte weniger Neigung zum Geräusch und zu lauter Rhetorik als andere, etwas Vornehmes, oft Glattes, zuweilen einen Zug zu weltschmerzlicher Müdigkeit, die gelegentlich leicht ans Blasierte streift, in politischen Aeußerungen eine Mischung von liberaler

Gesinnung, patriotischer Wärme und nobler Satire; seine nichtpolitischen Gedichte sprechen durch Feinheit, Wärme und Maß an, haben zuweilen eine satte Färbung kräftiger Sinnlichkeit, sind aber oft zu elegant, um besonders wirksam zu sein. Aehnliches gilt von seinen Romanen und Novellen. Wie Laube hat er es nicht allzulange im Strudel der Tageskämpfe ausgehalten, hat sich vielmehr mit der Zeit einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der deutschen Bühne und Dramaturgie gesichert.

Der Typus Aufsehen machender aber rasch verpuffender Zeitlyrik war der 1817 geborene Stuttgarter Georg Herwegh, ein Tübinger Stiftler, eine Natur von starkem Bedürfnis nach geräuschvollem Auftreten. Der große Erfolg seiner „Gedichte eines Lebendigen" ermöglichte ihm im Jahr 1842 einen Triumphzug durch Deutschland, der in einer sonderbaren, von Heine verspotteten Audienz bei Friedrich Wilhelm IV. gipfelte; sonst hielt er sich meist im Ausland auf und bethätigte ein zweifelhaftes Heldentum im badischen Aufstand von 1849. Herwegh gebot über eine glänzende lyrisch-rhetorische Formbegabung, wie sie gerade damals einzuschlagen geeignet war: eine meist in Allgemeinheiten sich bewegende Freiheitsbegeisterung, ein seines Gegenstandes nicht gerade sicherer revolutionärer Drang, der das einemal an den König von Preußen appellierte, das anderemal „vive la république" rief, ein Pathos gegen die Tyrannen im allgemeinen, ein oratorisch drapierter „Männerstolz vor Fürstenthronen", der selbst mit dem lieben Herrgott grollte, ohne daß dieser (wie Anastasius Grün meinte) „vor Weh abmagerte", *ein Rollen und* Wettern und Herumfahren und Läuten *an allen Glocken,* wenn auch niemand so recht wissen

konnte, wo sie hingen — das und dergleichen, in stolz einherwogenden, an Béranger und Platen geschulten Rhythmen vorgetragen, mit der Bilderkühnheit von Anastasius Grün aber einfacher, wenngleich selten in strenger Verdichtung der Anschauung ausgesprochen: das mußte zünden in einem Augenblick, da man nach einer bestimmten Formulierung der politischen Forderungen erst suchte. Es war der Ausdruck der Stimmung des Tages — darin liegt das Geheimnis des Erfolges dieser Gedichte, aber auch der Grund, warum dieser Erfolg so flüchtig war wie Champagnerschaum. Und doch zeigen Gedichte wie das „Reiterlied" einen schwäbischen Lyriker, der unter anderen persönlichen und allgemeinen Verhältnissen noch anderes hätte leisten können. Mit den „Gedichten eines Lebendigen" hatte aber Herwegh sich ausgegeben, von ihrem Ruhme mußte er sein Leben lang zehren; er starb 1875 in der Schweiz, nachdem er mit dem verbissenen Schimpfton seiner „Neuen Gedichte" den alten Ruhm keineswegs aufgefrischt hatte. — Einen gewissen Gegensatz zu Herwegh bildet der Stettiner Robert Prutz, der von 1816—1872 lebte und sich auch als Litterarhistoriker und Kritiker einen Namen gemacht hat. Er begnügte sich nicht mit poetisch-politischen Allgemeinheiten von Freiheit, Tyrannen und dergleichen, er formulierte vielmehr in seinen Gedichten ganz ungeniert und deutlich bestimmte politische Forderungen, so nüchtern und fremdwörterstrotzend, als stünden sie in einem Leitartikel oder im Programm eines Parteitages. Das gab natürlich einen verzweifelt trockenen Ton, mochte auch noch so viel Rhetorik und poetisches Bilderwesen zur Anfeuchtung verwendet werden. Freilich hat gerade Prutz eine stolze

„Rechtfertigung" der politischen Poesie seinen Gedichten vorangestellt, und kein vernünftiger Mensch wird ihm bestreiten, daß in einer politisch erregten Zeit auch einmal die rein verstandesmäßigen Forderungen der Tagespolitik einen Poeten zu begeistertem Versemachen treiben können; die Frage ist nur, ob er das nicht nur in Versen zu sagen, sondern auch wirklich in Poesie zu verwandeln vermag, die noch packt, auch wenn die Forderung des Tages verrauscht ist. Und das vermochte Prutz nicht, solange er sich pathetisch aussprach; nur wenn er's satirisch that, wie in dem „Lügenmärchen" und ähnlichen Gedichten, verflüchtigte sich die prosaische Tendenz im Element des Komischen und behielt dadurch ein Interesse auch über die Zeit hinaus. Prutz hat es auch versucht, die politische Satire im Stile Platens zur Komödie zu gestalten, ist aber, in seiner „politischen Wochenstube", nicht über den Versuch hinausgekommen. — Eine ganz originelle, aus allerlei Widersprüchen liebenswürdig zusammengesetzte Dichternatur war der älteste der ganzen Schar, Heinrich August Hoffmann, aus Fallersleben, noch im 18. Jahrhundert, 1798, geboren und 1874 gestorben. Er war ein wackerer germanistischer Gelehrter, nicht eben ein großer Lyriker, aber einer, der den Ton des Volkslieds traf mit all seiner Einfachheit und Sangbarkeit, der selbst dem grimmigsten politischen Lied noch diesen sangbar volkstümlichen Ton zu geben wußte; ein unermüdlicher Wanderer und unbezwinglicher Trinker mit Arndtisch-Jahnisch-burschenschaftlichen Anflügen; ein grimmiger Berserker, wenn er politisch wütend wurde, ein unerbittlicher Spottvogel, *dem nichts so* ehrwürdig und altgeheiligt war, *daß er ihm nicht ein* Liedlein gepfiffen hätte — und

doch gar nicht giftig oder frivol! Er war eine fast kindliche Natur in seiner „nagelschuhigen" Derbheit, eine gemütliche Hausnatur, die unerschöpflich war in Haus-, Kinder- und Schlafliedchen, und ein allzeit warmer deutscher Vaterlandsfreund, der niemals auf sein „Deutschland, Deutschland über alles" das Geringste kommen ließ, auch wenn er that, als ob er revolutionär das Unterste zu oberst kehren wollte. Viele seiner unpolitischen Lieder sind komponiert in allerlei volkstümliche Liederbücher übergegangen, werden in Kinderstuben gesungen, oft ohne daß man den Verfasser kennt; sie sind nicht von besonders kräftiger individueller Art, es könnte sie möglicherweise auch ein anderer gemacht haben, aber sie haben einen melodischen Reiz und schauen mit guten frischen Augen drein. Diesen Sanges- und Liederton hielt Hoffmann auch fest, als er am Anfang der vierziger Jahre mit seinen sehr politischen „Unpolitischen Liedern" und den darauf folgenden politischen Gedichtsammlungen den politischen Knüppel aus dem Sack zog; vielfach paßte er seine Lieder einfach vorhandenen Melodien an, oft schlug er auch einen bummeligen Gassenhauerton an, wie er denn eine seiner Gedichtsammlungen geradezu „Deutsche Gassenlieder" betitelt hat. In diesem Liederton konnte er nicht hochtrabende Rhetorik treiben wie andere, mit allgemeinen Redensarten war da nicht viel zu machen, das Lied mußte etwas sagen und sehen lassen; und so geben diese Lieder eine Menge von Bildern und Bildchen der Zustände, in denen die Zeit sich unbehaglich fühlte, kecke Schelmenliedchen werden gedudelt auf alles, was damals mißfiel, in volkstümliche Fabeln wurde eingekleidet, was man nicht so rund herausſagen durfte. Auf diese Weise kommt am

Ende so mancher Mißstand ans Licht, der nicht nur der Zeit angehörte, wird mancher deutschen Untugend die Rute gegeben, die wir heute noch nicht ganz abgelegt haben; heute noch kann man an vielem seine behagliche Freude haben und herzlich lachen über die drollige humoristische Art, mit der Hoffmann seine Sachen vorbringt. Und Eines berührt bei dem bösen Spötter doch immer wieder wohlthuend: er hielt sich von jener undeutschen Verbissenheit frei, in die der kosmopolitisch-französelnde Liberalismus so oft verfiel, er hat bei allem Spott auf deutsche Zustände doch nie das eigene Nest beschmutzt, sondern sich immer einen warmen Herzenston ungemachter inniger Liebe zu seinem deutschen Vaterlande bewahrt. — Der Zeit nach als letzter trat Ferdinand Freiligrath „mit Kanonen auf den Plan, nicht mit Schlüsselbüchsen", zu einer Zeit, da die andern ihr Pulver schon so ziemlich verschossen hatten; und er hielt noch aus, als andere die Flinte ins Korn warfen. Keinem vielleicht ist auch die politische Poesie so sehr Sache des ganzen Menschen gewesen, wie diesem charaktervollen Sohn des Teutoburger Waldes, der 1810 in Detmold geboren war. Langsam, fast widerstrebend kam er von weitentlegenen Gebieten der Poesie in die Zeitbewegung hinein, aber dann ging er bis auf weiteres völlig in ihr auf; das zähe, nachhaltige Einsetzen der Persönlichkeit kam auch seiner politischen Poesie zu gut, und doch hat ihn nicht erst die Politik zum Dichter gemacht, er war es auch ohne das. Der kaufmännische Beruf, der bei aller scheinbaren Prosa doch die Phantasie in die Ferne und Weite leiten kann, *hatte dem Talent* Freiligraths zuerst die Richtung gegeben, *es auf Stoffe und* Formen gelenkt, mit denen er seine

ersten Erfolge erzielte, weil dergleichen so noch nicht dagewesen war. Die Welt der „Kamele und Leuen", die er später zum Teufel wünschte, das freilich mehr phantastisch als realistisch gefaßte Leben fremder Länder, keck und farbenbunt in entschlossenen Rhythmen und verwegenen Reimen hingestellt — das hat Freiligraths ersten Gedichten vom Jahr 1838 Beachtung verschafft, zu einer Zeit, da für das freie tendenzlose Schweifen der Phantasie so wenig Interesse vorhanden zu sein schien, als thatsächlich um dieselbe Zeit für Mörikes schlichtere, aber tiefere und künstlerisch gehaltvollere Lyrik vorhanden war. Man übersah, wie viel an dieser Freiligrath'schen Poesie äußerliche Schilderung und Beschreibung war, daß das Fremdartige oft auch das Sonderbare und Gesuchte war, daß in den verblüffenden Reimen manch leere Reimspielerei mitunterlief, daß oft herzlich wenig bei den poetischen Wüstenritten zu empfinden war. Aber es gab doch wieder etwas zu schauen unter all der bloß tönenden Rhetorik der Zeit, und einen deutschen Dichter mit deutschem Gemüt konnte man aus allem doch herausspüren — und einen Dichter mit Sinn für deutschen Rhythmus, der nicht ängstlich nach antikem Maß skandiert oder in Boileaus metrischer Reitbahn an der Leine geht, sondern mit deutscher Accentuierung flott von Hebung zu Hebung über die Senkungen wegsetzt. Noch als Herwegh seinen renommierenden Zug durch Deutschland machte, gab ihm Freiligrath öffentlich zu bedenken, daß „Renommieren die Renommee verderbe", und früher schon hatte er das Wort geprägt, daß der Dichter auf einer höheren Warte stehe *als auf den* Zinnen der Partei; aber auf die Dauer *konnte auch* er sich der Zeitbewegung nicht entziehen.

Wesentlich unter dem Einfluß Hoffmanns von Fallersleben schwang auch er sich auf die Zinnen der Partei, nicht einer bestimmten politischen Partei zwar, aber der Partei, der alle revolutionär gestimmten Geister damals angehörten. Im Jahr 1844 gab er dem König von Preußen seine Pension zurück und veröffentlichte sein „Glaubensbekenntnis". Es war ein „kecker Schuß", der an Rücksichtslosigkeit so ziemlich alles überbot, was bis dahin dagewesen war, aber auch hier wie in seinen späteren politischen Gedichten verleugnete Freiligrath den Dichter nicht. Der Ton der revolutionären Agitationsrede brach freilich auch bei ihm oft genug durch, und dann nicht zum Vorteil der Poesie; aber die politische Forderung setzte sich doch immer wieder um in dichterische Anschauung, wuchs aus ihr hervor oder lief in sie aus. Wo irgend in der Welt ein revolutionärer Funke brannte, da blies der Dichter hinein, daß eine Flamme emporstieg und Bilder der Zustände beleuchtete, aus denen das Revolutionäre seine Nahrung zog. Nicht immer hielten die straffgespannten Saiten Stimmung, ganz unerwartet fällt Freiligrath zuweilen aus der Poesie in Prosa und Rhetorik; dennoch ist es im ganzen mehr die Stimmung und Phantasie, was ihm die Feder führt, als der Verstand und die politische Doktrin. Mit dieser mehr schauenden als reflektierenden Art hing es auch zusammen, daß Freiligrath mehr als andere den Blick und den Ausdruck für die damals noch im Hintergrund stehende sociale Seite der revolutionären Bewegung hatte; noch heute gehen einzelne seiner Worte als geflügelte Worte um, wo das Proletariat *sich poetischen Ausdrucks* bedient. Freilich sah Freiligrath *nicht bloß das Proletariat* der Handarbeit wie in dem

Gedicht „Von unten auf", sondern auch das der geistigen Arbeit, dem er in dem ergreifenden „Requiescat" ein Lied gesungen hat; er hatte selbst zeitweise dergleichen empfunden zur Zeit, da er als politischer Flüchtling sein Brot erarbeiten mußte. Weichlich geflennt oder mit dem Exil kokettiert hat er darum nicht, davor bewahrte ihn der männliche Mut, die warme Heimatliebe und der Humor; ebensowenig wurde er gegen seine Nation verbittert und verbissen, und obwohl er noch bis in die fünfziger Jahre die Revolution als das „eherne Muß der Geschichte, kein Rühmen und kein Drohen" besang, so hat er doch, als er nach 1866 in die deutsche Heimat zurückgekehrt war, die neuen Gestaltungen der deutschen Geschicke, die sich da vorbereiteten, mit vorurteilsfreiem Blick verfolgt, und als im Jahr 1870 der Krieg losbrach, da stand er nicht im Schmollwinkel als kosmopolitischer Revolutionär, sondern stand als Dichter unter den Vordersten, welche der Stimmung der Nation Ausdruck gaben. Auch seine unpolitische Lyrik hatte inzwischen nicht geruht, die Sammlung „Zwischen den Garben" von 1849 zeugte davon; Löwen und Giraffen und Mohrenfürsten gab's da nicht mehr, der Dichter hatte sich ganz „ans Herz der Heimat geworfen," und wenn auch das alte Schildern und Malen noch nicht ganz überwunden war und das ganz Knappe und Gedrungene in der Lyrik überhaupt nicht Freiligraths Sache ist, so sind ihm doch manche innige oder leidenschaftlich bewegte Lieder gelungen, die dauernden Wert haben. Auch in Uebersetzungen englischer und amerikanischer Lyrik hat sich Freiligraths Kunst bewährt. Mit den lebenden Schwaben befreundet, starb er 1876 in Cannstatt bei Stuttgart — die anziehendste und

in ihrer Art bedeutendste Dichterpersönlichkeit aus dem Kreise jener politischen Lyriker. — Nicht eigentlich in ihre Reihen gehörte der frühverstorbene Moritz Graf von Strachwitz, obwohl seine „Neuen Gedichte", die 1848 nach seinem Tode erschienen sind, ganz bestimmte politische Stellung nahmen, aber gegen die politische Lyrik der andern; die Tendenzpoeten waren ihm so sehr zuwider wie die „Krämer und Philister", die er in seinen früheren Gedichten nach der Art seines Landsmanns Eichendorff aufs Korn genommen hatte. Seine Lyrik war jugendlich aber echt, und namentlich seine Balladen haben Mark und Kraft; man darf es als einen Verlust für die deutsche Poesie bezeichnen, daß der Tod den Dichter der „Lieder eines Erwachenden" mit fünfundzwanzig Jahren weggenommen hat.

Noch viele dichteten in den vierziger Jahren im Tone der Zeit mit, ohne sonderlich bemerkenswerte Erscheinungen für die Nachwelt abzugeben oder sich nur auch über den allzeit vorhandenen Durchschnitt zu erheben; andere, wie Gottfried Keller, haben damals der Zeit ihre lyrische Abgabe entrichtet, um dann auf anderen eigenen Wegen zu höherer Dichterbedeutung zu kommen. Ueberhaupt war in der ganzen Zeit zwischen den zwei Revolutionen das, was sich in den Gruppen des Jungen Deutschlands und der politischen Lyrik zusammenfassen läßt und was irgendwie sich daran anschloß, nur der besonders in die Augen fallende Ausdruck des gerade dieser Zeit eigentümlichen Geistes, ohne daß der ganze geistige Inhalt und poetische Ertrag auch dieser Zeit damit erschöpft wäre. Aus der Zeit vorher ragten noch manche dichterische Erscheinungen in die Zeit herein und wirkten unter dem Lärm des

Tages im stillen weiter; ein Dichter wie Mörike ging ganz geräuschlos und fast unbemerkt gerade durch diese Zeit hindurch und über sie hinaus; und andere, die erst in den fünfziger und sechziger Jahren ihre eigentümlichen Dichterkräfte weiter entfalteten, hatten schon in jener Zeit begonnen, sich unabhängig von der herrschenden Zeitrichtung zu regen und die Poesie vorzubereiten, welche sich als der künstlerisch reifste Ertrag der Zeit seit Goethes Tod darstellt, obwohl sie im letzten Viertel des Jahrhunderts wieder von einem neuen Tageslärm übertönt wurde. — Platens dichterisches Schaffen hatte im wesentlichen den zwanziger Jahren angehört; sein Gegner und Altersgenosse Karl Immermann ist fünf Jahre nach ihm gleichfalls gestorben, eben um die Zeit, da die Trompeten der politischen Lyrik zu gellen begannen. Er war durchaus nicht der „Nimmermann", auch nicht der eitle Geck, als den ihn Platen in seinem „Romantischen Oedipus" dargestellt hatte, vielmehr eine Natur von schroffer Männlichkeit, und an Eitelkeit nicht nur von Heine, sondern auch von Platen weit übertroffen. Heine war's, der Platen und Immermann verfeindet hatte; Heine hatte aber nicht so unrecht, wenn er Platen vorwarf, er verstehe gute Motive nicht auszunützen, sonst hätte er ihn ganz anders satirisch verarbeitet als mit den wenigen, zum Teil plumpen Seitenhieben, mit denen er im „Romantischen Oedipus" ihn, „des sterblichen Geschlechts der Menschen Allerunverschämtesten", bedachte. Zum Gegenstand einer Satire auf die Romantik hätte sich allerdings Heine, wenn er nicht selbst schon diese Satire gewesen wäre, besser geeignet als Immermann. Immerhin war dieser in seinen Jugenddramen die Pfade jener shakespearetollen Romantik

gegangen, die Platen im Auge hatte; aber schon in seinem „Trauerspiel in Tirol" von 1828, das Platen noch kannte, war die Abwendung von der Romantik deutlich zu erkennen, und Immermanns komisches Heldengedicht „Tulifäntchen", das 1830 erschien, war in seiner heiteren und graziösen Albernheit doch im Grunde nichts anderes als eine Satire auf die Romantik, von der sich Immermann eben losrang, auf das läppische Wesen, in dem sich die romantische Ritterabenteuerwelt oft genug gefiel, und auf die unmännliche romantische Lebenshaltung. Dennoch ist Immermann einige romantische Unarten allerdings sein Leben lang nicht losgeworden, obwohl er immer bewußter dagegen ankämpfte; und es ist das auch ein Stück des Widerspruchs, des Dämons, den er selbst als „Herrn des Liedes, Herrn der Welt" besungen hat. Ein ernster Geist von tiefem, philosophisch gerichtetem Denken, aber selten fähig, den Gedanken rund und plastisch in poetische Leibhaftigkeit zu verwandeln; ein fortwährender Drang, sich mit der Zeit und dem wirklichen Leben auseinanderzusetzen — und doch lange nur mit negativem Ergebnis; großes wirkliches Pathos und eine unausrottbare, von Platen nicht mit Unrecht betonte Nüchternheit; großartige Aufflüge der Phantasie und immer wieder ein Zurücksinken in die Prosa; feiner, scharfer Kunstverstand, namentlich im Dramatischen, aber zu wenig unmittelbare dichterische Intuition: diese Widersprüche, die auch mit manchen Widersprüchen im Leben Immermanns in Beziehung standen, führten sich in seiner Poesie zum guten Teil auf den Mangel an lyrischer Begabung zurück — ein genügendes Maß davon hätte manches in diesen Widersprüchen ausgleichen können, während gerade die Abwesen-

heit dieses ausgleichenden, stimmungsmäßig aufweichenden Elementes bei ihm wie bei anderen die Ursache einer gewissen Blutleere und Nüchternheit war. In keinem seiner Werke hat Immermann den Dämon Widerspruch so ausdrücklich zum Worte kommen lassen, wie in dem im Todesjahr Goethes erschienenen „Merlin", jener tiefsinnigen „Mythe", die er selbst eine „Tragödie des Widerspruchs" genannt hat. Es ist eine großartig angelegte Erlösungsdichtung, die aber weder zur Lösung noch Erlösung führt; es sind darin freilich Widersprüche des Daseins angefaßt, die so schwer wuchten, daß sie bis jetzt, so oft sie auch angefaßt worden sind, vom „Hiob" bis zum „Faust" und weiter, noch von keines Dichters Kraft ganz bezwungen werden konnten. Aber Immermann wollte im Grunde gar nicht über den Widerspruch hinaus, er wollte ihn nur darstellen; und indem er das an sich treffliche Motiv benützte, daß Merlin sein am Ende erfolgloses Erlösungswerk an der weltlichen Herrlichkeit des Artushofes beginnt, blieb der Dichter doch mit allzu unfreier romantischer Vorliebe in dem Irrgarten des Artus- und Gralswesens stecken, ohne daß er doch die poetische Kraft aufgebracht hätte, diese mittelalterliche Sagenwelt für unser Bewußtsein neu zu beleben. Gerade hier kam auch der Mangel an lyrischer Fähigkeit besonders betrüblich zu Tage; denn solche Dichtungen sind trotz dramatischer Form doch im Kerne lyrisch, der Zauberhauch, der die Faustgestalten Goethes umwittert, ist der lyrische Zauberhauch — und dieser fehlt dem „Merlin" Immermanns. Unleugbare dramatische Kraft dagegen erwies er in der Trilogie *„Alexis"; der eigentliche Held dieser Tragödie ist Peter der Große selbst*, und der tragische Widerspruch wurzelt

in der Willkürlichkeit, mit der seine Staatsschöpfung auf dem russischen Boden gestampft ist, in der Unfreiheit auch des unumschränkten Herrschers gegenüber dem Ueberkommenen, die ihn zwingt, seinen Sohn der Macht von ihm selbst geschaffener Verhältnisse zu opfern, und ihn selbst sterben läßt, indem er schon „geschäftig laut die Würmer am Werke" in seiner Schöpfung sieht. So groß aber die Tragödie gedacht ist, mit so viel dramatischem Kunstverstand sie aufgebaut ist, und obwohl ein Zug energischer Männlichkeit durch das Ganze geht, so spürt man doch allzudeutlich, wie der Kunstverstand am Werke ist, man wird selten warm und vermißt im Stil des Werkes die einfach klaren Linien, die tieferen Herzenstöne der Empfindung und auch hier wieder das flüssige Element der lyrischen Stimmung, das eben auch dem Drama unentbehrlich ist. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre versuchte auch Immermann, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen, und zwar eben in der von der Zeit ungebührlich bevorzugten Kunstform, im Roman. Aber er that es nicht als williger Schreibknecht des Zeitgeistes, sondern als sein widerspenstiger Kritiker. Zuerst 1836 in dem Roman „Die Epigonen": ein verdrießliches Werk trotz seiner guten Prosa, von der Verdrießlichkeit eingegeben, Verdrießlichkeit weckend; ein Bildungsroman, in dem das unvermeidliche Muster solcher Romane, Goethes „Wilhelm Meister" deutlich durchschimmert, aber alles satirisch durchsäuert. Mit dem Titel dieses Romanes hat Immermann den Anstoß zu dem ewigen Gerede von dem Epigonentum des Jahrhunderts gegeben, das man nun jahrzehntelang hören mußte — ohne daß er gerade das gewollt hätte; aber in seiner damaligen Stimmung sah er doch im Grund

nichts als Schwächlinge und sentimentale Lumpen in seinen Zeitgenossen, ein heruntergekommenes Geschlecht von Nachgeborenen, das auf allen Gebieten, in Politik, Litteratur, Religion, Sitte, socialem Leben nichts mehr schaffen kann, sondern ärmlich und ohnmächtig nur vom Erbe einer großen Vergangenheit zehrt. Es war ja ein Korn Wahrheit in all dem, und wenn ein trotziger selbständiger Geist den von ihrer neuen Herrlichkeit geblendeten Zeitgenossen einen solchen Spiegel vorhielt, so konnte das ja nichts schaden, aber es hat auch nichts genützt, weil der Spiegel ein verzerrtes Bild gab und weil Immermann doch noch nicht im stande war, die positiven Heilkräfte gegen den thatsächlichen Schwindel der Zeit in genügender Stärke zu poetischem Leben zu wecken. In weit höherem Maße ist ihm das in seinem „Münchhausen" gelungen, der 1838—39, also kurz vor seinem Tode, erschien. Obschon hier etwas von Jean Pauls Manier störend wirkt und obwohl die satirische Seite dieser „Geschichte in Arabesken" für die Nachwelt bald genug kommentarbedürftig wurde, so war doch jetzt die Satire nicht mehr säuerlich und bitter, sondern heiter und voll des kräftigsten Humors, und in dem ernsten Teile des Werkes, der Geschichte vom Oberhof, regten sich in der That Gesundungskräfte des nationalen Lebens. Unter dem Schutz des Titelheiligen, des alten humoristischen Lügenfreiherrn, durfte sich jetzt alles fröhlich tummeln, was an Zeiterscheinungen der zwanziger und dreißiger Jahre der Satire Blößen bot oder dem Dichter im besonderen zuwider war: Raupach und Fürst Pückler-Muskau, Gutzkow und das Junge *Deutschland*, Romantik und moderne Industrie, Bildungs- *und Wohlthätigkeitswut*, Mysticismus und Pädagogik,

Görres und Hegel, Justinus Kerner und David Strauß und noch manches andere — auch die Lyrik, die Immermann zu seinem Schaden mißte, bekam wohl ebendeswegen etwas ab. Nicht all diese Satire steht auf der gleichen Höhe, nicht alles ist von dem klaren Humor des ersten Buches durchweht. Um so reiner steigt aus der deutschen Erdscholle des westfälischen Oberhofs und von den grünen Ufern des schwäbischen Neckars der frische Erdgeruch gesund gebliebenen deutschen Lebens, um so inniger und reiner öffnet sich in der Liebesgeschichte von Oswald und Lisbeth das gute deutsche Gemüt. Mit der Geschichte vom Oberhof trat die schon durch Pestalozzis „Lienhard und Gertrud" begründete Dorfgeschichte eigentlich in die deutsche Litteratur ein, um sich bald allzu breit in ihr zu machen; aber nicht darin lag und liegt noch der besondere Wert dieser Geschichte. Sie war ja auch nicht bloße Dorfgeschichte, wenn auch der Oberhof ihren Mittelpunkt bildet — Adel und Bauer, Bürger und Pfarrer steuerten zu der Geschichte bei, nur das Litteratentum, das die Zeit zu machen wähnte, war in den satirischen Teil verwiesen, und alles sonst, was in der bewußten Fron des Zeitgeistes laut und aufdringlich sich gebärdete. Die tiefere Bedeutung der Oberhofgeschichte lag vielmehr eben darin, daß hier jenes Positive zu runder dichterischer Gestaltung kam, das in den „Epigonen" noch fehlte: daß hier die natürlichen, einfach starken Wurzeln nationaler Kraft und Gesundheit einem Geschlecht aufgezeigt wurden, das losgelöst von diesen Wurzeln mit überhitzten Kulturideen und fremdländischen Theorien eine neue Welt zu *schaffen wähnte.* Genützt hat freilich auch das nicht viel *für den Augenblick,* aber es war doch da und konnte

langsam weiterwirken; und die ganze Erscheinung Immermanns, wie sie aus der Zeit und dem Leben schied, war ein Zeugnis davon, daß doch nicht die ganze Zeit, noch weniger die Zukunft jenem anspruchsvollen Geschlecht gehörte.

Leiser oder lauter regte sich auch sonst der Widerspruch gegen die Zeitrichtung, gegen Heine und das Junge Deutschland, namentlich im deutschen Süden, im besonderen bei den Schwaben, die sich immer und bis auf diesen Tag ablehnend gegen lärmende Tages- und Moderichtungen der Litteratur verhalten haben. Aber unter den älteren Dichtern versank Rückert immer tiefer in die beschauliche Lehrhaftigkeit brahmanischer Weisheit und in uferloses Versemachen; Eichendorff betrieb seine verspätete kritische Auflehnung gegen den Zeitgeist allzusehr im Geiste einer engen religiösen Tendenz; Grillparzer verschloß sich allmählich verbittert in seine Wiener Einsamkeit; von den Schwaben schwieg Uhland, mit wissenschaftlichen Forschungen beschäftigt, spendete drunterhinein noch einige reife Gedichte und beteiligte sich an der Bewegung der Zeit nur praktisch-politisch, zur Zeit des Frankfurter Parlaments; Justinus Kerner, der gläubige Schalk, beschäftigte sich mit Problemen wie mit dem der Seherin von Prevorst — Schwab und Gustav Pfizer aber, welche direkter und in einem gewissen Zusammenhang mit Menzel gegen die herrschende Tendenz angingen, hatten nicht die kräftigen harten Fäuste, mit denen man da hätte dreingreifen müssen, und waren den unehrlichen Fechterstreichen Heines nicht gewachsen; nur Paul Pfizer verstand es, das positiv Nationale dem Liberalismus der „europäischen Freiheit" *entgegenzusetzen*, aber mehr publizistisch als poetisch. Ein

Schwabe aber steht in jener Zeit als poetisch vollgültiger lebendiger Einspruch gegen alle Tendenzpoesie, obwohl er vor dem Lärm des Tages damals noch nicht zum Worte kam — das ist Eduard Mörike.

Anfangs zwar, als im Todesjahr Goethes der achtundzwanzigjährige schwäbische Pfarrvikar mit seinem Roman „Maler Nolten" hervortrat, schien es, als wollte er sich rasch die deutsche Leserwelt gewinnen. Aber es war in diesem künstlerisch hervorragenden Roman noch zu viel „Wilhelm Meister" und zu viel Romantik, zu viel vom Geiste einer eben ablaufenden Litteraturperiode, als daß der anfängliche Erfolg in der nun folgenden Zeit hätte vorhalten können. Und als Mörike im Jahr 1838 mit seiner Lyrik gekommen war, in der das Schwergewicht seiner Poesie ruht, da fing gleich darauf die politische Lyrik an zu schmettern, und wer dieser abhold nach unpolitischer Lyrik begehrte, der wandte sich zunächst lieber nach der fremdartig lockenden Oase Freiligraths oder zu den leichter hinplätschernden Wiesenbächen Geibels, der bald darauf mit seinen ersten Gedichten auftrat; für eine Lyrik Goethe'schen Schlages, wie sie Mörike bot, war damals kein Sinn vorhanden. Und auch der Humor Mörikes, der wesentlich zu seiner dichterischen Erscheinung gehört, konnte in einer humorlosen, nur für Witz und Satire gestimmten Zeit kaum auf Verständnis rechnen. — Man hat Mörike später, als man ihn ernsthaft zu schätzen anfing, zuweilen ausdrücklich mit Goethe zusammengestellt und ist damit auf Widerspruch gestoßen zu einer Zeit, da sich's die Deutschen noch gefallen ließen, wenn man ihnen als ihren größten Dichter nach Goethe — Heine nannte, der doch zum mindesten so gar nichts Goethisches an sich

hat. Derartige Zusammenstellungen sind an sich immer mißlich; es ist aber auch niemand eingefallen, zu behaupten, Mörikes Gesamterscheinung bedeute für die Nation, poetisch oder persönlich, so viel etwa wie die Goethes. Nicht was Größe und umfassende Bedeutung der ganzen Dichterpersönlichkeit anlangt, kam hier in Frage, sondern nur das, was als persönliche Grundlage hervorragender lyrischer Begabung beiden Dichternaturen gemeinsam war und ihren lyrischen Schöpfungen das Zeichen der höchsten künstlerischen Vollendung aufdrückte. In dieser Beziehung war Mörike allerdings kaum mit einem anderen vor ihm näher verwandt als mit Goethe, obwohl er im übrigen in der Poesie unseres Jahrhunderts völlig eine Welt für sich darstellt, die mit keiner litterarhistorischen Schablone sich decken läßt. Mörike besaß vor allem jene einfache und in der Einfachheit große dichterische Wahrhaftigkeit, die wir an Goethe bewundern; er machte nichts, er erzwang nichts, es gab bei ihm keine Anempfindung, kein Sichsteigern und Sichstimmen, er beharrte nicht eigensinnig, er verbohrte sich nicht: die lyrische Dichtung wuchs bei ihm still und schlicht wie die Frucht am Baume, und wenn sie von selbst fiel, merkte man ihr nichts mehr an von mühseligem, vielleicht vielfach gehemmtem Werden und Entstehen — sie war da mit der Gültigkeit des Naturwahren, bildgewordene Stimmung, objektiv abgelöst vom Subjekt des Dichters. „Er ist's" — der Frühling selbst, nicht ein dichtendes Menschenkind, das Frühlingsempfindungen hegt! Die Nacht selbst steigt „um Mitternacht" ans Land, der Wind selbst fährt im „Lied vom Winde" durch die weit weite Welt, und wenn „das verlassene Mägdlein" am Herde in die springenden Funken

schaut, so schaut alles mit darein, was menschliche Herzensverlassenheit heißt. Die künstlerische Abgeklärtheit und Reife dieser Lyrik hing aber weiter zusammen mit einer besonderen Stärke seelischen Eigenlebens, mit einer vertieften Innerlichkeit, die sonst gerade so vielen geistreichen Leuten und blendenden Talenten mangelt, die wenige Dichter, außer Goethe, in dem Maße besaßen wie Mörike; nur daß sich bei Goethe damit zugleich der Drang zum Wirken verband, während Mörike das stete Bedürfnis hatte, sich einzuspinnen, und so den Umkreis seines Lebens und Dichtens enger begrenzte, dafür aber auch vollständig dichterisch ausfüllte. Der kranke Lenau war auch intim mit sich selbst, der eitle Heine kannte sich bis aufs Tüpfelchen aus dem Spiegel, aber sie waren nicht einig mit sich selbst; das starke Innenleben Mörikes dagegen hatte all den Zwiespalt, der keiner Dichterseele fehlt, schon zur Harmonie verarbeitet, ehe es sich dichterisch aussprach, er hielt fest zusammen mit seinem Herzen und kannte es, „wie sich Schwert und Schild erkennen, Schild und Schwert einander lieben" — und das war Natur und Intuition, er brauchte keinen Spiegel dazu. Sowie sich's nun aber darum handelte, jenem Innenleben den poetischen Ausdruck zu schaffen, so wirkte Mörikes Phantasie mit einer verdichtenden Kraft bildmäßiger Anschauung, wie sie unter Dutzenden von sonst wackeren Lyrikern abermals nur wenige haben, nur die allerechtesten, die man in Einem Atem mit Goethe nennen darf. Selbst das Abstrakteste wurde ihm Bild und lebendiges Symbol — wer hat jemals etwa dem Gedanken des memento mori solch rein bildmäßigen lyrischen Ausdruck gegeben, wie Mörike in seinem „*Denk es, o Seele*" —? Selbst das ganz Phantastische

wußte er plastisch herauszuschaffen, wie, unter vielem andern, in dem „Märchen vom sicheren Mann", und selbst wenn er romantisch sich gebärdete oder sein mythologisches Eiland Orplid bevölkerte, blieb ihm die Kraft der Anschauung noch getreu. Aber nicht bloß in fleißiger Beobachtung wurzelte diese Energie des phantasiemäßigen Schauens, so fein und scharf Mörike im Umkreis auch des Außenlebens beobachtete, sondern eben aus jener schlichten Wahrhaftigkeit eines reichen Innenlebens zog seine Phantasie ihre verdichtende Kraft. Es ist deswegen nicht richtig, wenn man schon die verhältnismäßige Enge bedauert hat, in der Mörike sich und sein Leben beschränkte; man wollte ihn wiederholt herausholen in größere Weite, aber er wollte nicht: er fühlte, daß nur diese Enge ihm das vertiefte Bei-sich-zu-Hause-sein verbürge, aus dem er seine dichterische Stärke zog. Und wie rein sich alles, was in dieser gesammelten Stille seine Dichterhand berührte, in Gold verwandelte, das sieht man am deutlichsten an seinen vielen Gelegenheitsgedichten: sie sind es nicht nur in dem weiteren Sinne Goethes, sondern oft im allerengsten Sinne des Wortes, aber nur ausnahmsweise finden sich darunter jene Wort- und Versmachereien, mit denen sonst auch bedeutende Dichter sich oft so unbedeutend erzeigen; bei Mörike konnte vielmehr die unbedeutendste und äußerlichste Gelegenheit zur Wünschelrute werden, welche im Innern des Dichters die verborgenen Quellen der Poesie anschlug und springen ließ. Nicht zu übersehen ist bei dem allem die ursprüngliche Sprachmusik, die über den Anschauungsreichtum dieser Lyrik hinklingt, mit einer feintönigen Sicherheit, für die auch nicht der nächste beste ein Ohr hat, und wenn er sonst gute Verse macht. — Wenn

das Klassische im weiteren Sinne in Einfachheit und Ganzheit beruht, in geschlossener Rundung und ungesuchter Sicherheit der Formgebung und darin, daß das Kunstwerk den Eindruck des Naturnotwendigen macht — so ist allerdings Mörikes Lyrik in demselben Sinne klassisch wie die Goethes, und es hatte eine gewisse Berechtigung, wenn in neuerer Zeit zuweilen die specifische Echtheit einer Lyrik von Kennern auch an Mörike selbst gemessen wurde. Aber auch vom Klassischen im engeren Sinn hatte Mörike einen starken Zug, ohne doch in unfreie Nachahmung oder Anempfindung der Antike gegenüber zu verfallen; und neben der lautern Wahrhaftigkeit seiner Dichternatur war es eben der klassische Tropfen, der in seinem Blute kreiste, was ihn vor aller romantischen Unart und Unwahrheit schützte, obwohl auch er wie die älteren Schwaben etwas von der Romantik hatte: eine Neigung zum Märchenhaften und Phantastischen, eine Liebe zum Wunderbaren und Geisterhaften und eine innige Vertrautheit mit dem Tone des Volkslieds. Vom Volkslied aber hat gerade Mörike, im Unterschied von vielen anderen, nicht etwa die unreife Form in tändelndem Spiele nachgeahmt, er hat nicht eine Kindlichkeit und Volkstümlichkeit affektiert, die dem in der Welt der Bildung lebenden Dichter schlecht steht; vielmehr originell und ungesucht traf er den herzlichen Ton einfach wahren Gefühls in einer Form, die höchste Schlichtheit mit künstlerischer Reife in unvergleichlicher Weise verbindet. Ein wichtiges Bindemittel für die verschiedenen Mischungsbestandteile in Mörikes Poesie war aber auch der Humor. Und zwar war *es der freie reine Humor*, der unabsichtlich überlegen über *den Dingen schwebt* und doch warm gemütvoll in ihnen

lebt; er zersetzte seinen Gegenstand nicht ironisch und bekämpfte ihn nicht satirisch, sondern strich nur so leicht mit der Hand über ihn hin, daß er in fröhliches Phosphorescieren kam; er bewitzelte die Sache nicht mit spottendem Verstand, sondern er stellte die Sache selbst anschaulich hinein in das milde klare Licht, das ewigen Sinn aus unendlichem Unverstand herausscheinen läßt — mit jener unaufdringlichen Symbolik, die auch im „gebratenen Schweinsfuß" etwas von der heiteren Nichtigkeit aller irdischen Wichtigthuerei ahnen läßt. Und selbst, wo dieser Humor dennoch einmal satirisch wurde, war er zwar sehr salzig, aber nie giftig, nicht absichtlich und tendenziös im Dienste irgendwelcher Tagesinteressen. Ihnen, namentlich den politischen Tagesinteressen, stand Mörike so fern wie Goethe, er warf höchstens einmal einen gutmütig ironischen Seitenblick auf sie. Dazu hatte er als Dichter in jener Zeit zum mindesten das Recht; daß er auch als Mensch und Mann sich nicht gar viel um die öffentlichen Angelegenheiten der Nation kümmerte, mag man ihm als Mangel anrechnen, aber es ist auch wieder entschuldbar, daß eine Natur wie die seinige dem Durcheinander unseres nationalen Lebens in jenen Jahrzehnten keinen fruchtbaren und erwärmenden Gedanken abzugewinnen wußte. Und wer der Nation so viel Positives wie er an dichterischen Werten zu bieten hatte, der lebte in seiner Art für die Nation, auch wenn er an ihren politischen Kämpfen nicht teilnahm. Und ging auch seine Dichtung nicht in die Breite des Welt- und Zeitlebens, so stieg sie doch hinunter in die Tiefen, wo die zeitlosen Fragen der *Menschenseele* schlummern; und wenn er aus dem großen *Weltbild ein* kleines Bildchen herausnahm und zur Idylle

gestaltete, so schien aus der feinsten, ernsten oder humoristischen Ausmalung doch eine wirkliche Weltauffassung heraus. — Nicht durchweg auf derselben Höhe wie mit seiner Lyrik stand Mörike mit seinen Prosadichtungen. Zwar formell und sprachlich bewährte er auch hier eine wunderfeine und abgeklärte Kunst und schrieb eine Prosa, wie sie nur ein ganzer Dichter schreibt. Der „Maler Nolten" zählt zu den wenigen Romanen unserer Litteratur, die den Anspruch erheben dürfen, ernsthaft als dichterische Kunstwerke genommen zu werden; aber seine innere Tragik entbehrt doch der in tieferen Lebensordnungen begründeten Notwendigkeit, ruht vielmehr zum Teil auf romantisch anmutenden Willkürlichkeiten und schlägt darum ins bloß Traurige oder gar Peinliche um, so viel vornehme Schönheit darüber gebreitet ist. Auch in kleineren Erzählungen, so kostbare Sachen, namentlich humoristischer Art, sie enthalten, stört doch nicht selten eine ähnliche Willkür in der Vermengung des höchst Realistischen mit dem ganz Phantastischen. Mit „Mozart auf der Reise nach Prag" dagegen hat Mörike dem deutschen Novellenschatz eines seiner feinsten Stücke gegeben; und das humoristische Märchen vom „Stuttgarter Hutzelmännlein" ist eines jener Trostbüchlein für den Kummer und Aerger des Zeitlichen, die nicht zu kennen ein Unglück ist. Hat man Mörikes Humor, hier und auch sonstwohl, zu specifisch schwäbisch gefunden, so mag das bedauerlich sein für diejenigen, welche solchen Humor nicht verstehen; aber jeder humoristische Edelwein führt einen gewissen Erdgeschmack des Bodens mit, auf dem er gewachsen ist. Und wenn Mörike überhaupt ein *Schwabe war durch* und durch, so hatte doch auch Gott*fried Keller recht*, der einmal sagte, es sei gerade, wie

wenn er „der Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin" wäre: Mörikes Poesie wuchs aus der schwäbischen Stammes- und Geistesart heraus und über sie hinaus, wie sie über die Zeit ins Zeitlose wuchs; und wenn der um die Mitte des Jahrhunderts kaum beachtete Dichter jetzt, am Ende des Jahrhunderts, in voller Geltung steht, so beweist das doch, daß die Schwaben, welche ihn längst schon so hoch einschätzten, nicht in landsmännischer Eigenliebe befangen waren. Im Jahr 1875 hat Mörike sein äußerlich wenig bewegtes Leben beschlossen.

Auch aus dem westfälischen Boden wuchs, etwa gleichzeitig mit der Poesie Mörikes, ein Dichtergewächs, das den heimischen Erdgeschmack nicht verbarg: ebenfalls in jenem Jahr 1838 erschienen die Gedichte der Annette von Droste-Hülshoff. Sie wurde später vielfach überschätzt; ihre Poesie wuchs nicht in der Weise wie die Mörikes über die Gebundenheit an die heimatliche Scholle hinaus, ihre Weltauffassung blieb gleichfalls in ihrer katholischen Gläubigkeit gebunden, sie schilderte nicht selten zu viel und brachte es nicht immer zur reinen Durchsichtigkeit und Klarheit des dichterischen Ausdrucks. Aber sie war doch eine wirkliche Dichterin von starker, eigenwüchsiger Begabung, ihr poetisches Anschauungsvermögen war von ungewöhnlicher Kraft, wenn es auch oft am Einzelnen und Kleinen haften blieb; sie hatte im Spröden und Herben doch Innigkeit und Tiefe, und ihr religiöses Empfinden war gemütsecht und frei von aller Tendenz. —

Um dieselbe Zeit, da Immermann starb, da sich Grillparzer von der Oeffentlichkeit mit einem Blick der Verachtung verabschiedete, erschienen Geibels Gedichte und Hebbels „Judith" — ein älteres Dichtergeschlecht, das in

die Zeit hereingekommen war, ohne sich ihrem Geiste zu beugen, reichte gewissermaßen noch einem jüngeren die Hand, das aus der Zeit über die Zeit hinausging. Während die politischen Gegensätze der Zeit dem Ausbruch der zweiten Revolution des Jahrhunderts zudrängten und die herrschende Zeitlitteratur von dem Getöse dieser Kämpfe wiederhallte, begann schon die Dichtung sich zu regen, welche in den folgenden Jahrzehnten, befreit von den Absichtlichkeiten des Tages- und Zeitdienstes, sich das eigene Recht der Poesie zurückforderte und zurückeroberte — sei's daß der Nachdruck wieder auf die Reinheit und Zucht der Kunstform gelegt wurde, wie in der an Geibel sich anschließenden Richtung, sei's daß kräftiger persönlicher Lebensgehalt, in Fühlung mit dem allgemeinen Leben der Gegenwart und doch frei ihm gegenübertretend, charakteristische Formen aus sich selbst hervortrieb, wie bei einer Reihe vereinzelter bedeutender Dichter, deren einer Hebbel war. Der vielgepriesene Zeitgeist zwischen den beiden Revolutionen hatte sich im ganzen als poetisch ohnmächtig erwiesen, nur was Persönlichkeiten ohne ihn oder gegen ihn zu bieten hatten, hatte Bestand gewonnen; und als nun der Zeitgeist seine Zeit gehabt hatte, konnte mit den Dichterpersönlichkeiten auch die Poesie sich wieder ungestörter ihres eigenen Lebens erfreuen, das aus den Zeiten wohl Nahrung ziehen kann, aber verkümmern muß, wenn es nur einer Zeit dienen soll.

Dritter Abschnitt.

Die Rückkehr zur Form.

Die zweite Revolution war vorbei, das deutsche Parlament war dahin; für die deutsche Kaiserkrone hatte sich kein Träger gefunden, der deutsche Bundestag wirtschaftete wieder weiter. Aber der Liberalismus hatte eine Reihe seiner Forderungen durchgesetzt, wenn auch die Regierungen nachträglich wieder an dem und jenem zu bröckeln suchten; auch die Juden waren emanzipiert. Und der nationale Gedanke, obwohl er sich auf dem begangenen Wege nicht hatte verwirklichen lassen, war doch im Grunde heil und unverletzt aus allen Wirren hervorgegangen, ja er wirkte von jetzt an stiller und kräftiger weiter, seit der kosmopolitische Liberalismus aufhörte, das große Wort zu führen und überall dreinzureden. Was die besten Geister der Nation zwischen den Revolutionen und seit den Befreiungskriegen gewollt hatten, das war unverloren, das sammelte sich und wuchs und reifte unter der scheinbaren, aber doch nur äußerlichen und im Grunde ohnmächtigen „Reaktion" weiter und fand die machtvolle Persönlichkeit, den „Einen Mann aus Millionen", den der schwäbische Lyriker J. G. Fischer schon im Jahr 1849 geschaut und verkündigt hatte, den Mann, der mit fester Faust, mit klarem Kopf und unbeugsamem deutschem Sinn die Nation dahin führte, wohin die Massen sie nicht zu schieben vermocht hatten: Otto von Bismarck.

Stille Sammlung der Geister ist der Poesie von jeher förderlicher gewesen als lautes Rufen auf dem

Markte; wenn der Zeitgeist aufhörte, mit zudringlicher Geschäftigkeit dem Schriftsteller Hand und Feder zu führen, konnte der Dichter wieder ruhiger bei seiner Arbeit sein, wenn die Massen stiller wurden, konnte die Persönlichkeit wieder mehr zum Worte kommen. Darum war die Zeit der vom politischen Liberalismus vielverschrieenen „Reaktion" in den fünfziger Jahren für die deutsche Poesie eine fruchtbare Zeit, eben, weil sie trotz allem eine Zeit der Sammlung war; und das setzte sich fort in die sechziger Jahre, in denen aus der „Reaktion" unvermerkt die politische Neugestaltung der Nation sich herauswickelte. In der Mitte dieses Zeitraums von rund zwei Jahrzehnten stand die allgemeine Schillerfeier von 1859; sie war kein Zufall, kein äußerlicher Jubiläumshallo, keine bloße Litteratenmache: sie entsprach einem Bedürfnis des deutschen Geistes, der immer von Zeit zu Zeit wieder sich seines Schiller erinnert, wenn er sich stärken und sammeln will.

Bei schwachen Geistern war allerdings um 1850 eine Erschlaffung und Ermüdung, ein weichliches Wesen zu spüren, wie solches nach den Ueberanstrengungen und Ueberreizungen der vergangenen Zeit nicht unbegreiflich war und sich auch litterarisch zeigen mußte. Des Geisthaschens und Experimentierens mit Gründung eines neuen Zeitalters war man ebenso satt wie des revolutionären Säbelrasselns und Sturmläutens; aber in schwachmütigen Naturen wurde das allgemeine Bedürfnis nach Ruhe und Sammlung zu der weltscheuen Neigung, sich vom ganzen Leben der Gegenwart abzukehren und *in eine erträumte schönere* Welt sich zu flüchten, die *man in der stillen Natur*, im Wald, am See, beiden

Blumen und Schmetterlingen oder auch in längstvergangenen, scheinbar besseren Zeiten zu finden wähnte. Mit anderen Worten: es entstand für den Augenblick eine Neuromantik, die von der alten Romantik am Anfang des Jahrhunderts sich hauptsächlich durch größere Schwächlichkeit und Süßlichkeit unterschied, teilweise auch die schon bei der alten Romantik vorhandene Hinneigung zum Mittelalter und Katholicismus förmlich zur ultramontan-reaktionären Tendenz steigerte. Man darf nur an die schon 1849 erschienene, von matten Seelen lange Zeit bewunderte „Amaranth" von Oskar v. Redwitz denken, so hat man den ausgesprochensten Typus dieser Poesie. Diese Neuromantik hat später nicht wenig dazu beigetragen, alle Romantik in der Poesie bei der modernen Welt in Verruf zu bringen; ja, was man gegen das Ende des Jahrhunderts als Idealismus befehdete, war zum Teil auch nichts anderes als diese neue verschlechterte Auflage der alten Romantik.

Aber derlei Erscheinungen gaben der Poesie jener Zeit keineswegs den Grundcharakter, wenn sie sich auch zeitweilig beim großen Lesepublikum in den Vordergrund drängten; das war mehr der poetische Kleinkram. Die eigentlichen Träger der Poesie vielmehr waren teils männliche kräftige Geister, die der Gegenwart keineswegs abgewandt, aber nicht in ihr befangen waren sondern nach Form und Gehalt ihrer Poesie selbständige Wege für die Zukunft suchten — man mag sie die poetischen Realisten jener Zeit nennen; teils waren es poetische Künstlernaturen, die mit mehr oder weniger Kraft oder Tiefe des persönlichen Lebensgehaltes jedenfalls wieder nach poetischer Form rangen und auch da, wo sie sachlich

nichts Mächtiges zu geben hatten, doch die deutsche Poesie wieder an künstlerische Formzucht gewöhnten — das war die an Geibel anschließende Richtung, die man mit dem Namen der Münchener andeutungsweise zu bezeichnen pflegt. Es versteht sich, daß zwischen diesen beiden Hauptgruppen mancherlei Uebergänge stattfanden in allerlei Schattierungen, daß der Zeitraum auch Dichter aufwies, die bei keiner dieser Gruppen eigentlich unterzubringen sind — wie denn überhaupt von festen Rubriken oder gar geschlossenen „Schulen" hier nicht wohl die Rede sein kann. Im übrigen setzten manche dieser Dichter ihr Schaffen bis in das letzte Viertel des Jahrhunderts fort, manche leben jetzt noch am Schluß des Jahrhunderts; andererseits waren einige der hervorragendsten schon in den vierziger Jahren in die Litteratur eingetreten — aber die fünfziger und sechziger Jahre sind dennoch der Zeitraum, dem diese Dichterpersönlichkeiten und die meisten ihrer bedeutendsten Leistungen eigentlich zuzuweisen sind. — An Einfluß auf das gebildete Publikum, an Geltung und Erfolg bei der Zeit stand die Geibel'sche Richtung im Vordergrund, obwohl nicht sie die stärksten und tiefsten Dichterpersönlichkeiten aufwies — diese gingen ihre einsamen Wege, jeder für sich, und kamen, wie das so zu gehen pflegt, erst eigentlich zur Geltung, als die Zeit der Münchener vorbei war.

Wenn man die Geibel'sche Richtung die „Münchener Dichterschule" getauft hat, so hatte das nur eine bedingte Berechtigung. Allerdings sammelten sich *von 1852 an, nachdem* Geibel und einige andere von *König Max nach München* berufen worden waren, die

hauptsächlichsten Vertreter der Richtung in München und um Geibel; allerdings entwickelte sich da eine bestimmte und bewußte gemeinsame Richtung, die gepflegt wurde, sich geltend zu machen suchte und zuweilen auch etwas schulmäßige Ansprüche erhob. Aber die meisten waren keine Münchener, nicht einmal Süddeutsche, sondern Norddeutsche, sie hatten sich zum Teil schon vorher in Berlin zusammengefunden, und was sie etwa von süddeutschem Wesen annahmen, ging nicht eben tief; andererseits fand die Richtung auch außerhalb Münchens Vertreter und Verbreitung, ging so ziemlich durch ganz Deutschland; und schließlich waren wenigstens die bedeutenderen doch wieder nicht nur von der Richtung, sondern so sehr auch von ihrer Individualität bestimmt, daß von „Schule" fast so wenig zu reden ist wie bei den Schwaben. Die Richtung entsprach eben einem allgemeineren geistigen Zuge der Zeit, und ihr folgten deswegen alle die Talente, die nicht durch besonders kräftige andersgeartete Individualität auf andere Bahnen gewiesen wurden. Dieser geistige Zug der Zeit war nun aber ein ausgesprochener Rückschlag gegen den litterarischen Zeitgeist, der vor 1848 geherrscht hatte, gegen die Poesie der liberalen und revolutionären Zeittendenz, zunächst allerdings hauptsächlich formeller Art. Dichter und Publikum begannen wieder den Wert der Kunstform in der Poesie zu schätzen, den ästhetischen Reiz des geschlossenen Kunstwerks gegenüber dem ins Formlose und Fragmentarische zerflatternden Experimentieren mit den Sachlichkeiten des Tages. Die Poesie sollte wieder für sich gelten, als *Kunst, ganz abgesehen* davon, wie weit sie der Zeit diente; *man drängte* wieder auf das eigentlich Poetische in der

Poesie, griff, zum Teil ganz bewußt, wieder auf Platen zurück über Heine und das Junge Deutschland. Die Dichter wollten vor allem wieder Dichter sein und sich ausdrücklich als solche fühlen, nicht unähnlich der Art, wie die Romantiker, wie Eichendorff und Strachwitz den Dichter dem Philister gegenüber betont hatten — nur jetzt mit noch mehr Betonung des formell Künstlerischen. Das war recht und gut und notwendig und die Münchener haben das Verdienst, ein gewisses Normalmaß der poetischen Formvollendung festgelegt zu haben, unter das die Poesie, namentlich die Lyrik, nicht wohl mehr zurückgehen durfte. Aber das hatte auch seine Kehrseite: die Pflege und Ausbildung der Form ging leicht auf Kosten des Gehaltes, es bildete sich etwas wie ein schulgerechter Gleichstand der Formkunst, es trat zuweilen eine frostige Glätte auf, die im übeln Sinne an Platen gemahnte oder gar bedenklich ans Virtuosentum streifte; man konnte da und dort den Eindruck haben, daß das Dichten weniger aus einer unabweisbaren inneren Notwendigkeit des Persönlichen komme, als vielmehr um des einmal ergriffenen oder vorausgesetzten Dichterberufs willen und zu Ehren der heiliggehaltenen Formkunst betrieben werde. Und die berechtigte Abwendung der Poesie von der Tendenz des Tages und der Partei ging leicht in eine allzuvornehme Zurückhaltung über, an Stelle des Gassenhauertones, in den die Tendenzpoesie oft verfallen war, trat zuweilen der Ton des eleganten Salons oder des Künstlerateliers; nicht nur das Freiligrath'sche „Proletariat von Gottes Zorn" durfte die Schwelle dieser *Poesie nicht betreten*, es wurde auch alles gerne von *ihr fern gehalten, was* überhaupt geistig oder ökonomisch

nicht wohlsituiert war, was die Schwielen der Arbeit und Lebensnot an den Händen trug; die Poesie gab sich vielfach ausschließlich als eine Poesie der Bildung für die Bildung, und es ist bezeichnend, welch große Rolle Italien und italienische Eindrücke in dieser Richtung spielten. Das alles entsprach mehr und mehr der Lebenshaltung und dem Geschmack der sogenannten gebildeten Stände in einer Zeit des lebhafter und leichter werdenden Verkehrs und wachsender Wohlhabenheit; es entsprach allerdings zum Teil auch dem Charakter der etwas künstlich geschaffenen Kunststadt München. Diese Kehrseiten fehlten auch bei den hervorragendsten Vertretern dieser Poesie nicht, traten aber natürlich noch störender zu Tage bei den Talenten minderen Rangs, den Halb- und Viertelstalenten, die in der Geibel'schen Richtung mitdichteten. Ihre Zahl war groß und wuchs lange; das Dichten wurde allmählich zu einer Bildungsbeschäftigung, bei der die Grenze zwischen Talent und Dilettantismus immer fließender wurde, und wie man früher geheinelt hatte und nicht selten immer noch heinelte, so wurde jetzt gegeibelt oder auch gelinkelt nach Herzenslust, in Lyrik, halblyrischen kleinen Epen, etwa auch Novellen in Versen; auch die Prosanovelle nach dem Muster Heyses reizte bald die kleinsten Talentchen zum Wetteifer. Diese poetische Richtung hat sich, unter mancherlei Wandlungen, zum Teil bis zum Ende des Jahrhunderts erhalten, neben der Neuromantik gab sie später den modernen „Litteraturrevolutionären" den Anlaß, über strafbaren Idealismus zu wettern; unter den bedeutenderen Dichtern der Geibel'schen Richtung waren hauptsächlich jene „Alten" zu suchen, gegen welche die

„Jungen" der achtziger Jahre so heftig Sturm liefen, denen sie so feierlich das Todesurteil sprachen, ohne es doch vollstrecken zu können. Denn eine in ihrer Art gültige Poesie war das Beste, was die Münchener geleistet haben, eben doch, und wenn sie in ihren natürlichen Grenzen blieben, konnten sie wenigstens, was sie wollten.

An den Namen Emanuel Geibel darf man mit Fug die ganze Richtung anschließen. Im Jahr 1815 in Lübeck geboren, hat er als Fünfundzwanzigjähriger mit seinen ersten Gedichten den Ton angeschlagen, den er dann, namentlich vom Ende der vierziger Jahre an weitergab; und als er im Jahr 1884 gestorben war, scholl ihm eben jener Lärm der Jungen gegen die Alten ins Grab, der auch an ihm nicht mehr viel Gutes lassen wollte. Aber er hatte, wie wenige deutsche Dichter das Glück genossen, bei Lebzeiten und vor mehreren Generationen zu gelten und sichere Wirkungen zu üben, die Jugend seine Lieder singen zu hören und das reife Alter durch seine Kunst zu fesseln, den Frauen zu gefallen und von Fürsten geehrt zu werden, andere Dichter um sich zu sammeln und ihnen Richtung zu geben, obwohl völliger Lyriker auch seine dramatischen Versuche auf der Bühne und mit dem Schillerpreis gekrönt zu sehen, auch die politische Entwickelung der Nation während eines starken Vierteljahrhunderts mit seinen „Heroldsrufen" zu begleiten, ohne doch im politischen Tageskampf zu stehen — ein Glück, das möglicherweise nicht das höchste für einen Dichter sein mag, das aber zu der vornehmen, im Grund auch von Gegnern und scharfen Kritikern geachteten Dichtererscheinung Geibels paßte. Der Grund

seiner Erfolge ist leicht einzusehen: einmal war er eben doch ein Dichter, der den Erfolg bei seiner Zeit verdiente, wenn man ihn auch vielleicht lieber einen Sänger als einen Dichter nennen möchte; dann hatte er zugleich mit den politischen Lyrikern und im Gegensatz zu ihnen sich Gehör zu verschaffen gewußt, und als das Interesse der Zeit sich wieder mehr der Poesie als solcher und dem Reiz der Formschönheit zuwandte, war der inzwischen gereifte Dichter erst recht der Mann vieler; und überdies war Geibel auch der nationalen Entwickelung Deutschlands nicht abgewandt, verfolgte sie vielmehr fortwährend auch mit seiner Dichtung in unaufdringlicher maßvoller Weise, weniger als Wegweiser, denn als „Herold", aber so, daß er im Jahr 1870 auch mit Gedichten weithin Gehör fand, die nicht zu den besten des Kriegsjahrs gehörten. — Geibel soll einmal geäußert haben, er schäme sich mit den sechzig bis siebenzig Auflagen seiner Gedichte vor den vier Auflagen Mörikes; diese Aeußerung wäre als Zeugnis der Selbstkritik für Geibel ebenso ehrenvoll, wie sie dem thatsächlichen Verhältnis entspräche. Denn gerade jene wunderbare Verdichtungskraft der poetischen Phantasie, die Mörike in die Reihe unserer ersten Lyriker stellt, besaß Geibel nur in geringem Maße; er brauchte unverhältnismäßig viel Mittel der Formkunst und formellen Sprachschönheit, um eine Empfindung herauszubringen, er fühlte mehr, als er schaute, er sang und sagte mehr vom Gefühl, als daß er es ohne Rest in Anschauung hätte verwandeln können, er sah die Bilder, die ihm vor die Phantasie traten, nicht *immer scharf* und einfach genug in ihren Hauptlinien, *ja zuweilen* nicht einmal richtig im einzelnen.

Wo er in seinen früheren Gedichten die Knappheit des einfachen lyrischen Stimmungsbildes oder des ganz gedrungenen Liedes zu erreichen oder zu erstreben schien, da war er meist abhängig von Vorbildern, unter denen sich sogar Heine befand; je mehr er aber sich selbst gab, desto mehr Aufwand brauchte er. Und dies nicht etwa, weil der persönliche Gehalt, den er auszusprechen hatte, sonderlich verwickelter Art gewesen oder in unergründliche Tiefen und Widersprüche gegangen wäre — Geibel war im Grund eine ziemlich einfache, harmonische Natur; deswegen vielmehr, weil der breite Wellenschlag des Gefühls und des formalen Sprachklangs ihm leicht die festen Linien der einheitlichen Anschauung verschwemmte — da sang und klang dann wohl alles und wiegte sich im Rhythmus, aber selten sah die bildgewordene Stimmung selbst aus den großen stillen Augen, deren Blick unmittelbar durchs Herz geht. Geibels lyrische Begabung ging mehr nach der musikalischen und rhetorischen, als nach der plastischen Seite, und was er lyrisch auszusprechen hatte, waren mehr voll sich ergießende Einzelgefühle als den ganzen Menschen durchzitternde, alle seelischen Kräfte in Mitschwingung setzende Stimmungen. Eben deswegen gewann er aber auch leichter und rascher sein Publikum als etwa Mörike; und da sein Fühlen zwar häufig weich und zart, in früheren Gedichten zuweilen gar sentimental sich gab, aber doch im Grunde gesund und wahr, rein und ungemacht war, dazu, namentlich in reiferen Jahren, auch männliche Haltung nicht vermissen ließ, namentlich, wo *es um die nationalen* Angelegenheiten sich handelte: so *war es im ganzen doch* kein schlechtes Zeichen für das

deutsche Publikum jener Jahrzehnte, daß es in Geibel einen seiner hervorragendsten Sänger feierte; und die Jugend, die sich damals für Geibel begeisterte, mochte wohl noch der Tiefe und ästhetischen Reife entbehren, aber sie war jedenfalls im Kern gesünder als die Jugend, die im Heine'schen Witz den besten Ausdruck ihres Inneren fand. — Von einer dichterischen Entwickelung Geibels kann man nur insofern reden, als er sich von den fremden Anklängen, die aus den „Gedichten" von 1840 herauszuhören waren, mit der Zeit befreite und auf dem Wege über die „Juniuslieder" von 1848, die ‚Neuen Gedichte" von 1856, die „Gedichte und Gedenkblätter" von 1864 bis zu den „Spätherbstblättern" von 1877 ein geradlinig fortschreitendes Reifen seiner Persönlichkeit und seiner Formkunst zeigte; und die „Heroldsrufe", in denen er 1871 seine sämtlichen politischen Gedichte gesammelt herausgab, lassen erkennen, wie er auch die nationale Entwickelung der Zeit getreulich und männlich mitgemacht hat. Aber wesentlich neue Wendungen und Wandlungen hat weder seine Persönlichkeit noch seine Poesie durchgemacht; und wenn er sich drunterhinein auf das dramatische Gebiet wagte, so bewiesen seine Dramen nur, daß er den äußeren Aufbau eines Dramas zu bewältigen und ihn mit lyrisch-rhetorischer Poesie zu füllen vermochte, nicht aber, daß er ein geborener Dramatiker gewesen wäre. Mit seiner „Brunhild" hat er 1857 den Reigen der neueren Nibelungendramen eröffnet und Fuß auf der Bühne gefaßt. Er hat auch mit richtigem Griff die verratene Liebe der Brunhild als *Hauptmotiv* der dramatischen Handlung verwendet, aber da dieses Motiv im Mythischen wurzelt, Geibel aber

das Mythische völlig austreibt und überdies Siegfried in reiner Unschuld zu halten sucht, die Gestalt Hagens aber ins kleinlich Neidische verschrumpfen läßt, so kommt jenes Motiv zu keiner großen Entfaltung, und es kommt etwas engbrüstig Modernes in die Nibelungenwelt, zu deren dramatischer Bewältigung überhaupt eine festere Hand als die Geibels gehört hätte. Eher wäre er dem Stoff der „Sophonisbe" gewachsen gewesen, die 1864 erschien und 1869 mit dem Schillerpreis gekrönt wurde, sich übrigens die Bühne nicht zu erobern vermochte; aber auch hier fehlt es am starken Zug der dramatischen Handlung, obwohl die Charaktere sicherer herausgearbeitet sind, und die Katastrophe entbehrt der dramatischen Notwendigkeit. Noch weniger hat sich Geibel mit seinen anderen dramatischen Versuchen als Dramatiker ausgewiesen. Im übrigen hat sich Geibel etwas darauf zu gut gethan, daß er als Dichter nie eine Zeile Prosa geschrieben habe; das ist ebenso charakteristisch als einseitig. Aber es ist doch gut, daß Geibels Poesie in der modernen Litteratur dasteht als ein lebendiger Beweis davon, wie eine innerlich gesunde, künstlerisch ernste und jedenfalls nicht gewöhnliche Dichterpersönlichkeit ihren ganzen Lebensinhalt in Versen und nur in Versen aussprechen kann.

Schon von Berlin her mit Geibel befreundet war sein Altersgenosse, der Mecklenburger Adolf Friedrich von Schack, der dann von 1855 an ganz in München heimisch wurde und seine berühmt gewordene Galerie unter die künstlerischen Sehenswürdigkeiten dieser Stadt einreihte. Schack hat sich zuweilen bitter darüber beklagt, daß er zu wenig Echo in der Nation finde,

und er ist allerdings niemals entfernt so populär geworden wie Geibel. Das konnte er aber auch gar nicht werden, denn er war gewissermaßen der typische Vertreter jener Münchener Bildungspoesie, die auf ganz bestimmten Bildungsvoraussetzungen ruht und dem entsprechende Anforderungen, auch formal-ästhetischer Art an ihr Publikum macht. Ein feiner und reicher Geist von weitem Horizont, Weltkenntnis und Gedankenfülle in Verbindung mit beweglicher Phantasie, ausgebreitetes Wissen und eindringende Kennerschaft auf mancherlei Gebieten der Litteratur, Kunst, Geschichte, ein an den verschiedensten Sprachen und Litteraturen geschulter Sprach- und Formsinn — dazu ein vornehmer Charakter und äußere Lebensverhältnisse, die es ermöglichen, ein ganzes Leben nur in den Dienst der Kunst und Poesie und der angrenzenden Wissenschaften zu stellen: das und dergleichen sind Vorzüge, die den Grafen Schack zu einer der interessantesten Persönlichkeiten des Münchener Dichterkreises zu machen geeignet waren. Aber um von solch hoher Warte der Geistesbildung doch zugleich als Dichter hinunterzugreifen in die einfachsten Tiefen des Volksgemütes, dazu hätte eine poetische Naturausrüstung von solch elementarer Kraft gehört, wie sie eben Schack doch nicht besaß. Seine Lyrik war formschöne, oft weihevolle Gedankenlyrik, in die sich feinere Geister gern vertiefen mögen, aber es war nicht die Lyrik, die mit Macht in die Stimmung schlägt und den ganzen Menschen in Anspruch nimmt. Seine Dramen hielten sich mit all ihren Feinheiten doch nur auf der Linie des Lesedramas *ohne durchschlagende* dramatische Kraft, und es half *nicht viel, daß* Schack aus der Not eine Tugend machte

und sich grundsätzlich für das bloße Lesedrama aussprach. Am anziehendsten wirkte er in epischen oder episch-lyrischen Dichtungen, weniger zwar in Romanen in Versen wie „Durch alle Wetter" als in Dichtungen wie „Nächte des Orients oder die Weltalter" und „Die Plejaden", die übrigens seiner späteren Zeit angehören, 1874 und 1881 erschienen sind. Und nicht sein geringstes Verdienst hat er sich durch seine Uebersetzungskunst erworben, die er namentlich am spanischen Drama und an Firdusi erprobt hat.

Noch weniger äußeren Erfolg als der 1894 gestorbene Schack hatte der als Sekretär der Schillerstiftung noch lebende Julius Grosse, ein Thüringer, 1828 in Erfurt geboren. Verdient hätte er einen größeren Erfolg, so gut wie mancher andere seiner Richtung — zum mindesten mit seiner Lyrik, auch mit kleinen Epen in Versen wie „Gundel vom Königsee", „Das Mädchen von Capri" und einigen anderen, die in den sechziger, zum Teil erst in den siebenziger Jahren erschienen, vielleicht sogar mit dem einen oder andern seiner Dramen; mit seinem Zeitepos „Das Volkramslied" ist er im Jahr 1889 offenbar zu spät gekommen. So wenig nun aber der äußere Erfolg für den Wert oder Unwert einer Dichtung beweist, so ist es doch bezeichnend für die Münchener Richtung, daß ein Talent von einer Beweglichkeit, Formsicherheit und auch Vielseitigkeit wie Grosse es doch zu keinen tieferen Wirkungen bringen konnte, weil er nicht beizeiten irgend einen besonders kräftigen, ganz persönlichen Ton fand, der sich *von den Weisen* seiner Mitdichter nachdrücklich unterschieden hätte — oder doch wenigstens ein bestimmtes

Feld der Dichtung, auf das die gebildeten Massen ihm willig gefolgt wären. Jenes war bei Hermann Lingg der Fall, dem schärfsten Charakterkopf der ganzen Gruppe, dieses bei Paul Heyse, dem Erfolgreichsten und Berühmtesten neben Geibel, in anderer Weise auch bei Bodenstedt, dem poetisch wenig bedeutenden Dichter des „Mirza Schaffy".

Paul Heyse ist, obwohl fünfzehn Jahre jünger als Geibel und unter dessen Fittigen in die Litteratur und nach München gekommen, doch mit der Zeit der eigentliche Musterpoet der Geibel'schen Richtung geworden, der in Vers und Prosa, in Lyrik, Novelle, Roman und Drama die Vorzüge und Schwächen dieser Art zu dichten in glänzender Vereinigung zeigte. Er war's deswegen auch unter den „Alten", der in den achtziger Jahren von den bilderstürmenden „Jungen" am heftigsten befehdet wurde, zum Teil roh und völlig zu Unrecht, zum Teil aber auch aus mindestens begreiflichen Ursachen. Fragt man nach der treibenden Kraft in der ungeheuer umfangreichen Poesie Heyses, so würde doch, was man etwa hervorheben wollte, immer wieder mehr von dem Auge zeugen, mit dem der Dichter die Dinge betrachtet, als von dem Leben der Dichterseele, das sich in den Dingen anschauen würde. Das Künstlerauge, das in der Welt der Erscheinungen nach dem Schönen Umschau hält, der nach seelischen Problemen spähende Blick und der ästhetische Formsinn, der das Erschaute sich und anderen phantasiemäßig zu gestalten weiß: das scheinen die poetischen Hauptorgane Heyses zu sein — weniger das überquellende Gefühl persönlichen Lebensgehaltes, das nach *Bildern und* Worten greift, um sich Luft zu machen.

Das aber ergiebt den ausgesprochenen Formkünstler in der Poesie, nicht in dem Sinne zwar, daß nun die Form leer wäre, aber in dem Sinn, daß die Formgebung Hauptsache und Hauptgeschäft, der zu formende ästhetische und ethische Gehalt relativ Nebensache wird. Relativ — denn eben, weil Heyses persönliches Lebenspathos mehr formalästhetischer als sachlicher Natur ist, so grenzt sich ihm die scheinbar unbegrenzte poetische Stoffwelt doch wieder aufs bestimmteste ein: die Grenze liegt oder lag ihm wenigstens in der Zeit seines unverwirrten Schaffens immer da, wo der ästhetische Reiz des Schönen im engeren Sinn aufhört, wo das Schöne vom Leben nicht willig dargeboten wird, sondern ihm erst mit heißem Ringen abgewonnen werden oder im Einzelnen durch das Charakteristische ersetzt werden muß. An dieser Grenze machte Heyses Phantasie Halt; sie weilte am liebsten da, wo entweder das harte Bedürfnis des Lebens schon soweit gebändigt ist und dahinten liegt, daß das Aesthetische als speciell Schönes, als Reiz und Schmuck des Daseins sich entfalten kann — oder da, wo in einfach naiven Lebens- und Kulturverhältnissen das Bedürfnis noch so gering ist, daß die Leidenschaften ungebrochener Naturen ihr Recht fordern und schön erscheinen können, ohne von an sich unschönen realen Lebensbedingungen viel gestört zu werden. Auch Heyses Vorliebe für die Probleme des Liebenslebens und sein geringeres poetisches Interesse für die großen Kämpfe der Menschheit um Freiheit und Herrschaft hängt zum Teil damit zusammen. Und selbst die Konflikte der *Liebe sucht Heyse am* liebsten entweder auf gewissen *Höhen des Lebens, wo* die Leidenschaft wenig mit den

Widerwärtigkeiten des Alltagsdaseins zu rechnen hat, oder in naiven Zuständen, wo die Einfachheit der Verhältnisse der Leidenschaft freieren Raum zu schöner Entfaltung zu geben scheint. Immer wieder tritt bei Heyse jene im engen Sinn ästhetische Lebensauffassung zu Tage, die nicht nur aus seinem angeborenen Naturell kam, sondern bei ihm, dem nach München verpflanzten Berliner, von früher Jugend auf gefördert wurde durch den Verkehr in vorzugsweise ästhetisch angeregten Lebenskreisen und die frühzeitige Ausbildung eines großen, nur nicht im Boden der Volkssprache wurzelnden sprachlichen Formtalents. So entwickelte er sich ohne Hemmungen zum glänzendsten Vertreter der schönheitsuchenden poetischen Formkunst, welche Stoff und Inhalt sich eben so wählt, daß die Meisterschaft der Formgebung sich daran erweisen kann; unter günstigen sachlichen Bedingungen erzielt eine solche Kunst starke Wirkungen, ein andermal bietet sie aber auch nur ein wohlgefälliges Schauspiel, das nicht tiefer in die Seele hinuntergreift, das man auch entbehren könnte und wieder vergessen kann. Und da Heyse bald auch das poetische Formgebiet fand, auf dem er nicht nur seine besondere Meisterschaft üben, sondern auch leicht das gebildete Lesepublikum seiner Zeit gewinnen konnte, das Gebiet der Novelle — so wurde er bald auch vom Erfolge getragen und weitergetragen. Auch seine bis an die Grenze des Vielschreibens gehende Produktivität hängt mit dem allem zusammen — es liegt eben in der Art solcher Formkunst, daß sie viel leichter und rascher produzieren kann als eine Kunst, die jedes Werk dem *innersten persönlichen* Leben abringen muß und mit dem

eigenen Herzblut tränkt; auch die Sicherheit des Erfolges fördert leicht ein Produzieren ohne tiefere innere und sachliche Nötigung. — Daß eine so geartete Dichtererscheinung in den fünfziger und sechziger Jahren und drüber hinaus zu hervorragendem Ansehen beim gebildeten Publikum kommen konnte, ist ebenso leicht zu verstehen, wie daß sie später einen besonders beliebten Angriffsgegenstand geben konnte, als der deutsche Naturalismus seine Flegeljahre austobte. Wenn man damals, gegen das Ende der achtziger Jahre, Schönheit ohne weiteres für Fälschung erklärte, die Wahrheit vorzugsweise im Häßlichen und in den Verkümmerungen des Lebens suchte, nichtbrutale Darstellung des Erotischen als versteckte Lüsternheit verschrie und an die Stelle des ausgefeilten geschlossenen Kunstwerks wieder die rasch hingewühlte Skizze der alltäglichen Wirklichkeit setzte, so war die Versuchung allerdings groß, gerade auf Heyse mit besonderem Eifer loszuschlagen und aus seinen Schwächen eine Karikatur zu machen, die man als Vogelscheuche in den eigenen grünen Weizen pflanzen konnte. Aber diese Schwächen lagen für den Einsichtigen auch ohne das klar, und statt einen Künstler wie Heyse im Gassenton herunterzumachen, hätte man von ihm wie von anderen „Alten" noch lange lernen können, was künstlerische Formzucht ist und was die reinen Linien der Form auch in der Poesie bedeuten, obwohl sie nicht Eins und Alles werden oder ins Virtuosenhafte ausarten dürfen. Heyse hat sich im Jahr 1892 mit seinem Roman „Der neue Merlin" selbst gegen seine *jüngstdeutschen* Gegner zu wehren gesucht, freilich mit *unzureichenden Waffen* und vom Standpunkt eines

„Idealismus", der zur Ueberwindung des Naturalismus nicht mehr ausreichte; die Zeit der Münchener Kunst war für die Poesie vorbei. — Die poetische Kunstform, die dem Talent Heyses von jeher am willigsten entgegenkam und mit der er seine breitesten Erfolge erzielt hat, war die Novelle. Zwar ist auch seine Lyrik der Beachtung wert, und es finden sich in ihr Sachen, die zum Besten der Geibelschen Richtung gehören; aber es fehlt der starke, persönliche Ton, der gerade für die Lyrik unentbehrlich ist. Dagegen entsprach die Aufgabe der Novelle ganz besonders dem Talent Heyses, die Aufgabe, irgend ein psychologisches Problem in einer gewissermaßen dramatischen Zuspitzung in den engen Raum einer begrenzten Erzählung zusammenzudrängen und durch diese Erzählung zu lösen. Hier konnte er all seine Fähigkeit entfalten, interessante psychologische Fragen namentlich aus dem Liebesleben aufzuwerfen und in all ihrem Für und Wider, mit der ganzen Dialektik und Sophistik der Leidenschaft zu erörtern — und zwar durch phantasiekräftige anschauliche Gestaltung von Menschen und Vorgängen, in sorgfältig komponierter und fein ausgeführter epischer Handlung und in einer Sprache, welche meist bis ins letzte Wort hinein gefeilt und mit allem Reiz einer graziösen Formkunst ausgestattet ist. Daß der eigentliche seelische Inhalt uns trotzdem zuweilen nicht tiefer ergreift, daß die Probleme manchmal gesucht und weithergeholt sind, daß einzelne Situationen raffiniert sind und die Atmosphäre sinnlicher Leidenschaft oft etwas schwüler ist, als einer nach frischer Luft verlangenden Lunge zusagt — das und dergleichen vergißt man *unterm Lesen* in der Regel über dem Reiz der Kunst-

form. Bei den Novellen in Versen kommt dann noch der Reiz des Rhythmus und Reimes dazu, obwohl gerade in diesen nicht selten eine allzugroße Glätte und Virtuosität der Form und eine gewisse ästhetische Feinschmeckerei erkältend wirkt und auf Kosten des tieferen Gehaltes und der Lebenswahrheit zu gehen scheint. Die Masse dieser Novellen, unter denen „L'Arrabiata" schon von 1855 an den Ruf des Novellisten Heyse begründet hat, hat sich bis auf die neueste Zeit so sehr vermehrt, daß man nicht wüßte, wo anfangen und aufhören, wenn man ins Einzelne gehen wollte; ihr Wert ist nicht immer gleich, andererseits kennt man Heyses Art schon, wenn man nur einige kennt. Seit den siebziger Jahren hat sich Heyse auch auf das Gebiet des Romans begeben, zuerst 1872 mit den Aufsehen erregenden „Kindern der Welt". Die Wirkung dieses Romans erklärt sich hauptsächlich daraus, daß er eine Art poetischen Bilderbuchs zum „alten und neuen Glauben" von David Strauß darstellte; sie ist aber auch mit der Wirkung des Straußschen Buches um so rascher verflogen, je bedenklichere Zugeständnisse hier die Kunst an die Tendenz machen mußte. Das war weniger der Fall bei dem 1875 erschienenen Gegenstück „Im Paradiese", auch war Heyse hier insofern mehr auf seinem Felde, als es sich nicht um religiöse und philosophische, sondern um Probleme der Sitte und Sittlichkeit handelte; doch wurden auch diese schließlich eher umgebogen, als zum überzeugenden Austrag gebracht. — Wie die meisten Münchener hat Heyse seine Formkunst auch am Drama versucht, *aber ohne viel weiter* zu kommen als die andern. Es *liegt im Wesen* der Novelle, daß sie leicht dramatische

Keime enthält, und es ist sehr begreiflich, daß gerade ein Novellist darauf verfallen kann, solche Keime zu Dramen zu entfalten; ebenso nahe liegt dann aber die Gefahr, daß der Dichter auch die dramatischen Probleme innerlich mehr novellistisch behandle, und dieser Gefahr ist denn auch Paul Heyse nicht entgangen. Immerhin haben sich „Hans Lange" und „Colberg", dieses ohne Zweifel vor allem durch patriotisch anregenden Inhalt, auf der Bühne festgesetzt. Der verhängnisvolle Irrtum aber, damit daß einer überhaupt ein Dichter sei, sei er auch ein Dramatiker, die allgemeine Beherrschung der poetischen Formen verbürge auch die innere dramatische Kraft, tritt selten belehrender zu Tage, als bei Geibel und seiner Richtung. — Daß Heyse als Uebersetzer, namentlich italienischer Lyrik in seiner Art Unübertroffenes geleistet hat, braucht kaum erwähnt zu werden, denn für diese Thätigkeit sind gerade poetische Fähigkeiten wie die seinigen Goldes wert. Alles in allem aber ist seine Erscheinung für die ganze in Frage kommende Entwickelungsperiode der deutschen Poesie so bezeichnend, daß kein Verdammungsurteil jüngstdeutscher Kritik so schnell gegen sie rechtskräftig werden wird.

Viel ausgeprägtere Züge ganz persönlichen Dichtergehaltes weist nun freilich Hermann Lingg auf; ja, so viele Merkmale seine Poesie mit der allgemeinen Richtung gemein hat, so nimmt er doch, wenigstens unter dem älteren Münchener Geschlecht, geradezu eine Sonderstellung ein, erinnert als Lyriker in seinen besten Dichtungen mehr an Mörike als an Geibel. Er gehört denn auch von Geburt dem alemannischen Stamme an (ist *1820 in Lindau* geboren) und konnte eine geistige Ver-

wandtschaft mit schwäbischer Poetenart nie ganz verleugnen. Im Drama zwar ist auch Lingg nicht über die Münchener Linie hinaus gekommen, dafür war er zu episch veranlagt; seine Novellen sind von spröderem Guß als die Heyses, dürfen sich aber ihrem Gehalte nach kecklich neben jenen sehen lassen; mit seinem großen Epos „Die Völkerwanderung" hat er zwar nicht erreicht, was ihm vorschwebte, immerhin doch eine feste Hand im Anfassen eines großen Stoffes gezeigt; seine Lyrik aber übertrifft durch persönliche Tiefe und specifisch lyrisches Gewicht so ziemlich alles, was die Geibelsche Richtung auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Dies gilt zwar nicht von jedem einzelnen Stück; manches zeigt gerade nach der formellen Seite eine Verwandtschaft mit der Art Geibels oder Heyses, ist wohlabgewogene Formkunst; aber das ist nicht das eigentlich Charakteristische für Lingg. Im Gegenteil hat er in seinem ganzen Wesen und auch in den Formen seiner Lyrik oft etwas Hartes und Sprödes, Ecken und Kanten, an denen man sich zuweilen geradezu stößt, auch Unfertiges, wo der Gehalt nicht ganz in der Form aufgegangen ist, Unbedeutendes, wo ein gewisser Mangel an Selbstkritik sich offenbart. Wo es ihm aber gelingt, den Gehalt ganz in die Form herauszuarbeiten, da übertifft er Geibel in der Unmittelbarkeit, mit der die persönliche Stimmung sich in ihr Bild ergießt und dieses völlig ausfüllt, und namentlich in der wortkargen, knappen Verdichtung der poetischen Anschauung; die Form ist dann immer von innen heraus gewachsen, nicht als ein schimmerndes Gewand *über die Sache* gebreitet, und selbst da, wo noch *einige Sprödigkeiten* der Form übrig bleiben, hat sie

doch unmittelbare Ueberzeugungskraft. Und durch die Kunstform hindurch sieht man in deutlichen, bestimmten Umrissen die geistig-ethische Persönlichkeit des Dichters, mit schärfer markierten Zügen, als sonst bei der Münchener Lyrik üblich ist. Linggs Dichterseele dürstet nicht nur nach der formalen Schönheit, findet das Poetische nicht nur da, wo es das Leben mühelos hergiebt; in ihr lebt ein tiefes, wahres Empfinden auch für des Lebens Leid und Sorge und Not, ein inniges Mitgefühl auch für die Leiden der Armen und Geringen, Mühseligen und Beladenen; der Dichter weiß und erlebt auch, wie es in den Niederungen des Lebens zugeht, giebt dem eigenen und fremden Leid in knapp verdichteten Stimmungsbildern, melodischen Liedern und kleinen Balladen ergreifenden Ausdruck, ohne dabei in brutale Elendsschilderung zu verfallen, vielmehr mit feinem Sinn für die seelische Schönheit menschlichen Leidens. Und er bleibt nicht an den Leiden oder auch Freuden des Einzelnen hängen, er hat eine große und vertiefte Geschichtsanschauung, einen Blick für „der Menschheit große Gegenstände," und einen Hauptbestandteil seiner Lyrik bilden jene lyrischen Geschichtsbilder, in denen bald lied- bald balladenartig, bald mit knapper Zeichnung einer bezeichnenden Situation dem Charakter einer Zeit oder einer historischen Erscheinung seine besondere Stimmung abgewonnen wird — in einer Form, die nicht immer ganz rund ist, aber dafür um so charakteristischer, bis in Rhythmus und Reim hinein gesättigt von Lokaltönen. Auf diesem Gebiet läßt Lingg auch die gepriesensten Dichtungen Geibels hinter sich und hat nur noch in C. F. Meyer oder Th. Fontane Nebenbuhler.

Auch in diesen Dichtungen ist es vorzugsweise das Leiden und Ringen der Menschheit, das den Dichter bewegt, aber auch ihr Triumph, die siegende Kraft, mit der sie Ketten zerreißt. Und er weilt durchaus nicht mit unklarer romantischer Sehnsucht bei der Vergangenheit, sein Blick geht vom Historischen gern wieder zurück in die Gegenwart, ja hinaus in die Zukunft der Menschheit, und philosophische Gedankenfäden spinnen sich zwischen die historischen Anschauungen. Ein philosophischer Zug, aber ohne aufdringliche Reflexion, mischt sich auch in die Naturbetrachtung Linggs; so viel er von der lyrischen Einfühlung in die kleinen Stimmungen des Naturlebens besitzt, so energisch weiß er auch die große Entwickelung der Natur in ganz modernem Sinne anzufassen und ihr breite weitgreifende Stimmungen abzulauschen oder das Naturbild mit historischen Anschauungen und Erinnerungen zu durchsetzen. Und schließlich ist diesem ernsten Lyriker auch der Humor nicht versagt, wenn er ihm auch nicht so wesentlich ist wie einem Mörike.

Geibel und Heyse, Schack, Grosse und in seiner Art auch Lingg waren nicht gerade die „Häupter der Schule" aber doch diejenigen Vertreter der allgemeinen Richtung, welche für sie nach verschiedenen Seiten hin besonders bezeichnend waren und auch tonangebend wirkten. In der Gesellschaft „Krokodil" und in dem im Jahr 1862 von Geibel herausgegebenen „Münchener Dichterbuch" gruppierte sich um jene Stammgruppe noch eine Anzahl anderer, zum Teil ziemlich jüngerer Dichter, die teilweise nur in oberflächlicher Beziehung zum *besonderen Wesen der* Geibel'schen Richtung standen oder *bald andere Wege gingen*, teilweise aber doch die Merk-

male der Richtung deutlich aufzeigen, wenn auch mit allerlei besonderen Schattierungen. Unter ihnen war der 1827 geborene Schweizer Heinrich Leuthold, eine jener unglücklichen Dichternaturen, die nach einer harten Jugend nie auf einen grünen Zweig im Leben kommen, und zwar nicht nur, weil die Welt mit schnöder Gleichgültigkeit an ihnen vorübergeht, sondern auch, weil sie mit ihrem ganzen Naturell sich fortwährend hindernd im Wege sind. Leuthold ist 1879 in der Irrenanstalt Burghölzli bei Zürich gestorben, nachdem er in einem lichten Augenblick noch die Ausgabe seiner „Gedichte" gesehen hatte, die Gottfried Keller und Jakob Bächtold veranstaltet hatten. Es findet sich in diesen Gedichten manch ein Zug von Bitterkeit, viel grimmiges, obwohl immer wohllautendes Schelten auf die arge Welt mit ihren nichtigen Größen, viel herbe Wiederholung des alten Liedes „alles ist eitel" — aber auch viel von jener lyrischen Formschönheit, die mit Platen, Geibel und Heyse, zuweilen auch mit Hermann Lingg künstlerische Verwandtschaft zeigt und, ohne dem Gehalte nach viel Neues zu bringen, die Kunst der Form zu einer an Virtuosität streifenden Vollendung zeitigt. Als reiner Münchener Formkünstler erscheint auf den ersten Blick Wilhelm Hertz, bei näherem Zusehen verleugnet sich aber nicht, daß er ein unter die Münchener gegangener Schwabe ist (1835 in Stuttgart geboren). In seinen 1859 erschienenen „Gedichten" gab er sich noch ziemlich subjektiv, ließ lebensfrohe oder auch gedankentrübe Jugendstimmungen austönen, oft mit starker Betonung des Sinnlichen, in Balladen schon mit der Neigung für ältere *Sagenstoffe*. Auf diesem Gebiete bewegten sich dann auch

fernerhin seine epischen Werke: es sind Uebersetzungen, Bearbeitungen und selbständige Neudichtungen mittelalterlicher Sagendichtungen und Sagenstoffe, und sie zeigen allerdings zunächst lediglich den Formkünstler. Es giebt wohl keinen Dichter unter den Neueren, der den alten Reimvers der höfischen Epiker des Mittelalters, unserm modernen rhythmischen Empfinden angepaßt, mit solch vollendeter Gewandtheit und Sicherheit, mit solch bestrickendem Zauber des Wohllauts zu handhaben verstände wie Wilhelm Hertz. Ob er diese Kunst in nachdichtender Uebersetzung an dem Formvirtuosen Gottfried von Straßburg oder an dem schwerflüssigen Wolfram von Eschenbach übt, ob er mit selbständiger Neugestaltung in die Artussage oder in die Hugdietrichssage oder nach einem deutschen Klostermärchen greift, immer findet man denselben Herrn der Sprache und Versform, dem vor allem die Freude am Formen gegebener Stoffe die Feder zu führen scheint, der dazu mit einer plastisch schauenden Phantasie ausgerüstet ist und die heiße Glut sinnlicher Farben nicht abdämpft, wo er sie an seinem Gegenstand vorfindet. Und doch schaut aus dem an Paul Heyse gemahnenden und ihm insofern ebenbürtigen Form- und Farbenschwelger oft unversehens wieder der Schwabe heraus mit seiner knappen poetischen Sachlichkeit und dem Tiefsinn persönlicher Weltanschauung, die den gegebenen Stoff zum Ausdruck des ganz Individuellen formt. Am deutlichsten tritt das zu Tage in der erst 1882 erschienenen, aber zum größten Teil viel früher entstandenen Dichtung „Bruder Rausch," diesem meist so geistlos mißverstandenen „Klostermärchen"; wenn irgendwo, so zeigt Wilhelm Hertz hier sein wahres Gesicht,

indem er einen alten Schwank nicht nur mit keckem Humor und vollendeter Formsicherheit erzählt, sondern ihn zugleich in ganz ungezwungener Weise, sachlich und poetisch zum Symbol für bestimmte religionsphilosophische und religionsgeschichtliche Gesetze und Thatsachen gestaltet und zwar so, daß man bei aller Objektivität doch eine persönliche und ausgesprochen deutsche Weltanschauung des Dichters deutlich herausfühlt. An Hertz ließe sich studieren, was die Poesie Münchener Schlags als reine Formkunst, und was sie in Verbindung mit anderen als nur formalästhetischen Elementen vermag. Sein Altersgenosse Hans Hopfen, aus München gebürtig, kündigte sich im „Münchener Dichterbuch" als einen Lyriker an, der viel poetische Verwandtschaft mit Hermann Lingg zu haben schien; seine „Sendlinger Bauernschlacht" wird mit vollem Recht unter unsere besten Balladen gerechnet. Aber er geriet mit der Zeit in die Prosaerzählung und in den Roman, und hat auf diesem Gebiet der Sensation und dem großstädtisch Angekränkelten unheilvolle Zugeständnisse gemacht. Unter seinen Dramen ist das Schauspiel „In der Mark" nicht ohne Kraft. Von der Geibel'schen Richtung ging auch ein Lyriker aus, der es als solcher in neuester Zeit zu großer Anerkennung gebracht hat, der 1839 in Speier geborene Martin Greif. Aufgetreten ist er erst am Ende der sechziger Jahre und so mit seiner Lyrik zunächst in die siebenziger Jahre geraten, in denen der allergrößte Lyriker nicht hätte zur Geltung kommen können; Ende der achtziger Jahre, als wieder Sinn für Lyrik aufgekommen war, wurde er dann Gegenstand des Streites zwischen übereifrigen Verehrern und Gegnern dieser Ver-

ehrung, und seither ist sein Ansehen so gewachsen, daß er manchen als der erste lebende Lyriker gilt. Ohne Zweifel gehört er auch unter dem jüngeren Nachwuchs der Geibel'schen Richtung in die erste Reihe — nicht mit seinen Dramen, die in keinem dramatisch wesentlichen Punkte das übliche Münchener Maß überschreiten, aber mit seiner Lyrik. Zwar spricht auch aus ihr keine auffallend starke Persönlichkeit, vieles mutet wieder einfach als Erzeugnis jener lyrischen Formkunst an, welche gerade die Geibel'sche Richtung ausgebildet hat. Namentlich in Balladen und Romanzen kommt oft jener formalistische Zug zum Vorschein, sofern man zuweilen nicht eben ganz einsieht, aus was Grund gerade dieser oder jener Stoff zur Ballade geformt sein mußte, außer es wäre eben überhaupt die Lust zu dichten; und wenn man etwa das vielgepriesene „klagende Lied" mit Mörikes „trauriger Krönung" vergleichen wollte, so würde man rasch sehen, welch großer Schritt noch eben dorthinüber ist. Aber in kleinen lyrischen Stimmungsbildern und Liedern hat Greif doch etwas Eigenes, was sie über den Münchener Durchschnitt hebt, und etwas, was den echten und urwüchsigen Lyriker zeigt. Solche lyrische Dichtungen können ja geradezu als Probe für die lyrische Ursprünglichkeit und namentlich für die lyrische Verdichtungskraft gelten, und diese Probe besteht Greif in seinen besten Sachen unbedingt. Namentlich wo es sich darum handelt, die Seelenstimmung in Bildern der äußeren Natur anzuschauen, dadurch hinwiederum die Natur zu beseelen und dem innerlich so Erfaßten mit wenigen Worten die knappe äußere Form *zu schaffen, da kann* Greif nicht nur, was gefordert wird, *sondern er findet auch* seinen eigenen Ton, zu sagen,

was zu sagen ist; und ebenso findet er häufig den volkstümlichen Ton des Liedes in ungemachter naturwüchsiger Weise. Sein lyrischer Wein hat da einen Erdgeschmack, wie ihn die Münchener Poesie nicht immer hat. Aber das gilt doch nur von seiner Auslese; er hat auch — gerade in seinen vielgenannten „Naturbildern" — nicht wenige Sachen, bei denen seine Kunst eben in dem Augenblick versagt, wo es das Letzte gälte: es ist oft nur ein Wort noch, ein Hauch, ein leichter Schlag, was fehlt, um der Natur die Zunge zu lösen, daß sie von der Seele spräche, und in diesem Fall tritt gar zu leicht an die Stelle der erwarteten Naturbeseelung die unlyrische Naturschilderung, mag diese als solche noch so fein zeichnen und kolorieren.

Unter den Dichtern, welche ohne unmittelbare Beziehung zu den Münchener Kreisen doch im wesentlichen der Geibel'schen Richtung zugehörten, war auch ein Altersgenosse Geibels, der 1882 gestorbene Rheinländer Gottfried Kinkel. Mit den politischen Dichtern der vierziger Jahre hatte er mehr persönliche und politische als poetische Berührung; seine zeitweilige Berühmtheit verdankte er weniger seiner stark redseligen Lyrik als seinen politischen Schicksalen und seiner 1864 erschienenen epischen Dichtung „Otto der Schütz", welche das leicht anmutende, aber poetisch untiefe Vorbild für eine Masse ähnlicher Dichtungen gab. In so und so vielen Abenteuern mit eingestreuter Lyrik eine Geschichte, Sage, Märe oder dergleichen zu erzählen, in guten oder auch mittelmäßigen Versen, aber ohne viel Aufwand von tieferem Gehalt — das ist seither eine (später auch durch Scheffels „Trompeter" geförderte) Liebhaberei namentlich

der dünnen Verstalente geworden, welche wenig Persönliches zuzusetzen haben. Kinkel selbst ist in seinen späteren ähnlichen Dichtungen „Der Grobschmied von Antwerpen" und „Tanagra" etwas markiger und tiefer geworden, im ganzen aber blieb er eine Poetenerscheinung ziemlich formaler Natur. Mit derselben Gattung von Poesie hat der liebenswürdige, in mancher Beziehung kräftigere Otto Roquette sich seinen Namen geschaffen, der 1824 im Posenschen geboren ist, mit Julius Grosse in freundschaftlichen Beziehungen stand und später in Darmstadt wirkte, wo er 1896 gestorben ist. „Waldmeisters Brautfahrt", 1851 erschienen, hat ihm durch gesunde Jugendfrische und flott burschikose Art die Herzen der Jugend gewonnen, und war das Werkchen auch etwas leichte Ware, so war es doch gerade für die Jugend ein erfrischendes und erquickliches Gegenstück zu der ungesunden Sentimentalität und Weichlichkeit der Redwitz'schen „Amaranth" und anderer Erzeugnisse der Neuromantik. Weniger Erfolg als mit diesem kecken Jugendwerk hatte Roquette mit seinen späteren erzählenden Dichtungen wie „Der Tag von St. Jakob," „Herr Heinrich," „Hans Heidekuckuck," die einerseits reifer sind, andererseits aber, namentlich in der Bewältigung historischer Stoffe, doch zu wenig feste Hand zeigen. Dagegen sind unter seinen Prosanovellen einige, die zum Besten unseres Novellenschatzes gehören, und sein „Gevatter Tod" hat zwar vom Drama nur die Form, enthält aber viel Poesie und Gedankenfeinheit. Zum Dramatiker von durchschlagender Kraft wollte es auch sonst bei ihm nicht *ganz reichen; als* Lyriker aber hat er sich nicht nur *in dem fröhlichen* Singsang seines Erstlingswerkes aus-

gewiesen, sondern noch mehr in seinem zu wenig beachteten „Liederbuch" — hier finden sich Gedichte, die zum Allerbesten unter der Lyrik Münchener Art gehören. — Kinkel und Roquette zeigen am deutlichsten, daß die Geibel'sche Richtung weit über München hinausgriff, einem allgemeinen Zuge der Zeit entsprach. Noch vieles andere dieser Art kam und ging mit der Zeit; im allgemeinen aber hat sich die Richtung bis zum Ende des Jahrhunderts gehalten, wenn sie auch in den letzten Jahrzehnten heftig befehdet und von modernster Ueberhebung ungebührlich über die Achsel angesehen wurde. Solche Poesie hat so gut ihr Recht wie jede andere und wird in irgend einer Weise immer wiederkehren, namentlich dann, wenn eine Zeit das Bedürfnis empfindet, von einem wilden Durcheinander bloß stofflichen Interesses wieder zur geläuterten Kunstform zurückzukehren, von der „gestotterten Phrase der Unkunst" zum klargeprägten, wohllautenden Dichterwort. Und wenn auch sachlich vieles vergänglich sein mag, was eine derartige Kunst hervorbringt, wenn auch gerade die bedeutendsten Dichterpersönlichkeiten einer Zeit sich nicht auf der Linie solch allgemeiner Formkunst halten, vielmehr eben durch ihren besonderen persönlichen Gehalt über sie hinausgetrieben werden, so hat doch schon der künstlerisch erziehende, formbildende Einfluß derartiger Richtungen seine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Poesie einer Nation.

Register zum ersten Teil.

Arndt (E. M.) 29.
Arnim (Achim v.) 16.
Arnim (Bettina) 16.

Bodenstedt 127.
Börne 56.
Brentano (Clemens) 15.

Chamisso 40.
Clauren 52.
Collin 28.

Daumer (Fr.) 48.
Dichterbuch (Münchener)
Dingelstedt 87. [136.
Droste-Hülshoff (A. v.) 111.

Eichendorff 43.

Fouqué (Fr. de la Motte)
Freiligrath 92. [17.

Geibel 120.
Goethe 8. 56.
Grabbe (Chr. D.) 52.
Greif (Martin) 139.
Grillparzer 52.
Grosse (Julius) 126.
Grün (Anastasius) 74.
Gutzkow 82.

Hammer (Julius) 48.
Hauff (Wilh.) 38.
Hebel (J. P.) 31.
Heine 58.
Hertz (Wilh.) 137.
Herwegh 88.
Heyse (Paul) 127.
Hölderlin 20.
Hoffmann (E. Th. W.) 17.
Hoffmann (v. Fallersleben)
Hopfen (Hans) 139. [90.
Houwald 51.

Iffland 51.
Immermann 97.
Jean Paul 19.
Junges Deutschland 77.

Kerner (Justinus) 36.
Kinkel (Gottfr.) 141.
Kleist (H. v.) 21.
Körner (Theod.) 29.
Kotzebue 51.

Laube 80.
Lenau 70.
Leuthold (Heinr.) 137.
Lingg (Hermann) 138.

Menzel (Wolfgang) 56. 78.
Mörike 104.
Müller (Wilh.) 40.

Müllner 51.
Münchener (die) 116.

Neuromantik 115.

Pfizer (Gustav) 38.
Pfizer (Paul) 103.
Platen 43.
Politische Lyriker 86.
Prutz (Robert) 89.

Raupach 51.
Romantik 9.
Roquette (Otto) 142.
Rückert 46.

Schack (Ad. Fr. v.) 124.
Schefer (Leop.) 48.
Schenkendorff 28.
Schicksalstragödie 51.
Schiller 8.
Schwab (Gustav) 36.
Stägemann 28.
Strachwitz (Moritz, Graf) 96.

Uhland 32.
Usteri (Martin) 32.

Waiblinger (Wilh.) 39.
Werner (Zacharias) 18.
Wetzel 26.
Wienbarg 68.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Fremdwort, D., i. Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul. Nr. 55.

Geodäsie von Prof. Dr. C. Reinhertz. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Mathemat., zusammenhängend entwickelt und mit geordneten Denkübungen versehen von Kurt Geißler. Mit 14 Figuren. Nr. 92.

— **Physische,** v. Prof. Dr. Siegm. Günther. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

— siehe auch: Länderkunde.

Geologie von Dr. Eberh. Fraas Mit 16 Abbild. und 4 Tafeln mit über 50 Figuren. Nr. 13.

Geometrie, Ebene, von Prof. G. Mahler. Mit 115 zweifarbigen Figuren. Nr. 41.

— **Analytische, der Ebene** von Prof. Dr. M. Simon. Mit 57 Figuren Nr. 65.

— **Analytische, d. Raumes** von Prof. Dr. M. Simon. Mit 28 Abbildungen. Nr. 89.

— **Projektive,** von Dr. Karl Doehlemann. Mit 57 zum Teil zweifarbigen Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Deutsche, im Mittelalter von Dr. F. Kurze. Nr. 33.

— **Französische,** von Prof. Dr. R. Sternfeld. Nr. 85.

— **Griechische,** von Prof. Dr. H. Swoboda. Nr. 49.

— **des alten Morgenlandes** von Prof. Dr. Fr. Hommel. Mit 6 Bildern und 1 Karte. Nr. 43.

— **Oesterreichische, I:** Von der Urzeit bis 1526 von Prof. Dr. Frz. v. Krones. Nr. 104.

— — **II:** Von 1526 bis zur Gegenwart von Prof. Dr. Frz. v. Krones. Nr 105.

— **Römische,** v. Dr. Julius Koch. Nr. 19.

Geschichte, Sächsische, von Rektor Prof. Dr. C. Naemmel. Nr. 100.

— **der Malerei** siehe: Malerei.

— **der Musik** siehe: Musik.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Gesundheitslehre siehe: Menschliche Körper, Der.

Götter- und Heldensage siehe: Mythologie.

Gottfried von Straßburg siehe: Hartmann von Aue

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache v. Dr. Otto Lyon. Nr. 20.

— **Griechische, I:** Formenlehre von Prof. Dr. Hans Meltzer. Nr. 117.

— — **II:** Syntax von Prof. Dr. Hans Meltzer. Nr. 118.

— **Lateinische,** von Prof. Dr. W. Votsch. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche,** siehe: Nibelunge Nôt.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisch. Gesprächsbuch, — Lesebuch.

Graphischen Künste, Die, von Carl Kampmann. Mit 3 Beilagen und 40 Abbild. Nr. 75.

Harmonielehre von Musikdirekt. A. Halm. Mit vielen Notenbeispielen Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfr. von Straßburg. Auswahl aus den höf. Epos von Prof. Dr. K. Marold. Nr. 22.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. O. L. Jiriczek. Mit 3 Tafeln. Nr. 32.

— siehe auch: Mythologie.

Herder, Der Cid. Herausgeb. von Dr. E. Naumann. Nr. 36.

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite